السمات السكانية للأقطار النامية

للدكتور محمد السيد غلاب

تستأثر الدراسات السكانية باهتمام عدد كبير من الباحثين فى فروع العلوم الانسانية عامة ، بل وعدد آخر من الباحثين فى العلوم البيولوجية ، ولا غرو ، فمن عهد موسى – عليه السلام – والساسة والمشرعون والباحثون يهتمون بمعرفة عدد المحاربين القادرين على حمل السلاح ، أو الرجال العاملين .. ونحن الآن نهتم بمعرفة عدد السكان جميعا ، أطفالهم وشبابهم وشيوخهم من الذكور والاناث ، ونتتبع حركة هذا العدد موزعا على فئات السن المختلفة ، عاما بعد عام ، ونرصد تلك الحركة ، فالسكان كالجسم العضوى ، ينمو باستمرار ، باستمرار حركة الفلك ، ومر الأيام وكر السنين ، فالأطفال يصبحون صبية ، والصبية يصبحون شبانا ، والشبان يدرجون الى مرحلة الرجولة ، فالكهولة ، والكهولة ينتقلون الى مرحلة الشيخوخة ، ومنهم من يعمر ويهرم ، ومنهم من يلقى ربه طفلا أو صبيا أوشيخا .. وفى الوقت نفسه يتجدد الجسم السكانى بوفود المواليد الجدد ، وهكذا .

والسكان هم الثروة البشرية للامة ، التى تقيم صرح الدولة ، هم اليد العاملة التى تحرث الأرض وتبذرها ، وتعمل فى المناجم والمصانع ، وتستخرج كنوز الأرض وتستغلها ، هم اليد التى تبنى الحضارة والمدنية ، واليد التى تبطش ، والدرع الذى تدرأ به الأمة كيد أعدائها ، ومن ثم كان اهتمام الساسة بمعرفة عدد السكان ، واهتمام رجال الاقتصاد بمعرفة حجم اليد العاملة . غير أن السكان لايعيشون فى فراغ ، بل هم يعيشون على ظهر الأرض ، قد تكون شحيحة أو سخية ، خصبة أو جرداء ، فقيرة أو غنية ، ولا يعيشون فرادى ، بل تنتظم جماعات متداخلة متشابكة ، وتنظمهم معتقدات وعادات اجتماعية ، ومن ثم كان تشابك وجهات النظر التى تدرس السكان ، واهتمام مناهج البحث العديدة من مختلف العلوم الانسانية بمسائل السكان ، بل واهتمام بعض الباحثين فى العلوم البيولوجية بالسكان .

وقد ازداد الاهتمام بمسائل السكان فى الأقطار التى نالت استقلالها حديثا بعد الحرب العالمية الثانية ، ولا سيما بعد أن استيقظ الضمير الانسانى الى وجود أقطار تنعم بمستويات عالية من العيش ، وتحيا فى رغد من الرزق ، وأخرى يعيش أهلها فى مستويات خفيضة ولا يجدون الكفاف.. وقد غلف هذا الاهتمام بما يسمى بالتنمية الاقتصادية والاجتماعية ، وظهرت تعبيرات اقتصادية جديدة ، مثل الدول مكتملة النمو ، والدول النامية ، والدول ناقصة النمو ، ويقصد بالاولى هذه الدول التى اكتمل نموها الاقتصادى ، واكتشفت أهم مصادر الثروة فيها ، واستخرجتها واستغلتها ، واستفادت من ذلك خبرات فنية وعلمية عديدة ، وتكدست لديها تلك الخبرات كما تكدست لديها الأرباح والثروات ، ووصلت أخيرا الى معادلة مريحة بين مقدار ما يستخرج ويستغل وينتج من ثروات ، تتحول الى طعام وملبس ومسكن وخدمات صحية واجتماعية وترفيهية ، وبين عدد السكان الذين يتمتعون بكل هذا ، وكلما ازداد مقدار ما يتمتعون

به من ضروريات وكماليات ، قلنا ان مستوى حياتهم مرتفع ·

أما الدول النامية ، فهى التى تسير فى دور النمو ، وتبذل الجهد لاكتشاف مصادر ثروتها المختلفة ، وتبتكر الوسائل التى تزيد من انتاجها ، سواء كانت من الزراعة أو تربية الحيوان أو الثروة المعدنية ، وتحول هذا الانتاج الى انتاج ثانوى ، أى تنشىء الصناعة وتحاول أن تستكمل ما ينقصها من موارد نباتية أو معدنية بأن تتجر بما يفيض لديها مما تنتجه بكميات وفيرة ، بمعنى آخر تحاول أن تستكمل اقتصادها وتبنى هيكلها الاقتصادى الجديد على أسس قوية ، وهى التى تدخل ميدان العلوم التطبيقية وتتعلم استخدام التكنولوجيا لتزيد من طاقتها الانتاجية ، وبمعنى آخر تخرج من اقتصادها التقليدى القديم الى ميدان الاقتصاد العلمى التكنولوجى الحديث ·

أما الدول ناقصة النمو ، فهى التى لم تبدأ بعد هذه المحاولة ، أو هى بدأتها ولكن فى غير اقدام وتعميم ·

وليس تقسيم الأقطار الى أقطار متخلفة وأخرى نامية وأقطار مكتملة النمو تعيش أبديا سرمديا ، ولكنه الصورة التى نشاهد عليها عالمنا الحاضر ، وهو نتيجة تطور تاريخى حضارى طويل ، بل هى أطوار مرت عليها أقطار العالم ، والمهم هو الخروج من السكون الى الحركة ، ومن التخلف الى التسابق ، ومن الجمود الى التحرر ، وأطول الرحلات — كما يقول المثل الصينى — تبدأ بالخطوة الاولى ، ومن سار على الدرب وصل ·

والدول مكتملة النمو فى الوقت الحاضر ، وهى دول غرب أوروبا وامتدادها فى الولايات المتحدة ، وكندا واستراليا ونيوزيلندا ، بدأت تدخل مرحلة النمو منذ القرن السابع عشر ، بعد أن تبلورت القوميات الكبرى بها ، وتخلصت من نظام الاقطاع ، وخرجت من عزلتها ، وجابت البحار كشفا عن أراض جديدة ، وبعد أن تحرر العقل من ربقة السلطة الدينية ، وأخذت بفلسفة العلم التجريبى ، واحتلت لديها التجربة والاقناع محل الآراء والمعتقدات الغيبية أو التقريرية الموروثة · ولم تتغير تغيرا حقيقيا الا منذ الثورة الصناعية ، فى القرن التاسع عشر ، نتيجة اكتشاف قوة البخار وتطور وسائل النقل السريعة الحديثة ، وانتقلت الصناعة من مرحلة الاقتصاد المنزلى الى مرحلة الاقتصاد المنظم القائم على فكرة تقسيم العمل وتكديس الخبرة واليد العاملة ورأس المال ، ممثلة فى المصانع الضخمة ·

فالمجتمعات المكتملة النمو فى الوقت الحاضر ، كانت تمر فى مرحلة النمو من القرن السابع عشر الى القرن التاسع عشر ، ولم تكتمل نموها الا فى القرن العشرين ، وكثير من المجتمعات النامية فى الوقت الحاضر ، مثل الصين والهند واندونيسيا ، كانت متخلفة الى وقت قريب ·

ونستطيع أن نقسم أقطار العالم الى أربع مجموعات على أساس درجة كفاءة الانتاج من ناحية ، ونسبة الموارد الطبيعية لعدد السكان من ناحية أخرى · وهذه الأقطار تنقسم بادىء ذى بدء الى قسمين : أقطار متقدمة صناعيا أو مكتملة النمو مثل غرب أوروبا وامتدادها فى أمريكا الشمالية واستراليا ونيوزيلنده ، وأقطار متخلفة صناعيا مثل الهند والصين ومعظم افريقية وأمريكا اللاتينية ·· وبعض هذه الأقطار فى دور النمو مثل الهند والصين ومصر والأرجنتين ، وبعضها لم يبدأ بعد حركته نحو النمو ·

وينقسم كل من هذين القسمين على أساس كثافة السكان الى قسمين : قسم مكتظ بالسكان ، وقسم قليل السكان ، وبهذا يصبح لدينا التقسيم الآتى المبنى على أساس درجة التقدم الصناعى وكثافة السكان معا ·

١ — أقطار متقدمة صناعيا :
أ) كثيفة السكان مثل غرب أوروبا واليابان ·
ب) قليلة السكان مثل كندا واستراليا وأمريكا الشمالية ·

٢ — أقطار متخلفة صناعيا :
أ) كثيفة السكان مثل الهند والصين ومصر وشمال افريقية ·
ب) قليلة السكان مثل جنوب غرب آسيا ووسط افريقية وشرقها ·

ومن ثم كان اختلاف نصيب كل شعب من ثروة العالم ، ومن درجة الرفاهية التى ينعم بها ، فنصف سكان العالم يقترب متوسط استهلاك الغذاء فيه الى الحد الأدنى الذى لا يكاد يسمح ببقاء الفرد على قيد

الحياة حيث معدل الغذاء أقل من ٢٤٠٠ كالورى فى اليوم ويشمل هؤلاء السكان : الصين وكوريا والهند وجاوه وباكستان الشرقية .

وبالاضافة الى هذا ايضا يوجد قسم كبير من العالم يعيش بالقرب من امكانيات غذائية لا بأس بها ، ولكن نظرا لعدم كفاية وسائل الانتاج ، فانهم يعيشون بالقرب من المستوى الأدنى لمجرد الحياة ، وبذلك تشبه أحوالهم أحوال السكان فى البلاد المتخلفة اقتصاديا ، ويتمثل هذا القسم فى افريقية المدارية وأمريكا اللاتينية ، ويمثل سكانه سدس سكان العالم .

وسدس سكان العالم فقط يعيش فى بلاد مدت نفوذها الانتاجى عن طريق التقدم التكنولوجى ، والتوسع التجارى الى جهات أخرى من العالم ، وبذلك يكملون نقص الانتاج الغذائى العام فى بلادهم وهؤلاء هم سكان دول غرب أوروبا واليابان ، ومركز هؤلاء السكان آمن فى الوقت الحاضر ، طالما كانت ظروف الانتاج الحالية سائدة ، ولكنهم فى المستقبل سيجدون أنفسهم فى وجه منافسة بلاد أخرى تحاول أن تستغل مواردها بنفسها ، وتنافسها فى ميدان التجارة .

وأخيرا فسدس سكان العالم فقط يعيشون فى بلاد متقدمة صناعيا ، ويمتلكون رقعة واسعة من الأرض ، غير مزدحمة بالسكان ، وهذا السدس يشمل سكان الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى وكندا واستراليا وربما الارجنتين ونيوزيلنده أيضا وفى هذه البلاد متسع لمزيد من السكان فى المستقبل .

* * *

ان المجتمعات البشرية ، فى علاقتها بالانتاج ، وفى أنماطها السكانية تمر بمراحل متعددة ، تخرج من مرحلة الجمود الى الحركة ، ثم تهدأ حركتها وتستقر وتستكمل نموها ، وهى فى هذه المرحلة يتزايد سكانها زيادة سريعة ، ثم تبطىء هذه الزيادة مع اكتمال نموها الاقتصادى ، وقد تتدهور سكانيا ، وقد تعيد شبابها مرة أخرى ، ونستطيع أن نقول ان نمط السكون — من الناحية السكانية — يسود المجتمعات الزراعية التقليدية ، وأن نمط الحركة السكانى يسود المجتمعات الزراعية المتطورة أو النامية ، وأن نمط الاستقرار السكانى يسود المجتمعات مكتملة النمو اقتصاديا ، ولا بد لفهم السمات السكانية للمجتمعات النامية أن نقارنها بغيرها ونربطها بها . وسنشرح السمات السكانية لهذه الأنماط ، ونربطها بالدورة السكانية العامة ، قبل أن ندرس عدة حالات دراسة خاصة للمقارنة .

ان الزراعة التقليدية التى تسود أحواض الأنهار الكبرى فى الصين والهند ودلتا النيل وواديه الأدنى انما وصلت اليها هذه الاقطار بعد تطور ثقافى كبير ، تم خلاله تهيئة الحقول للزراعة ، وتشييد المدرجات على سفوح الجبال ، وتنظيف الأرض وترويض الأنهار وضبط فيضاناتها ، الا أن هذه الزراعة وقفت فى شرقى آسيا وجنوبها الشرقى عند حد معين وهو انتاج الطعام بالعمل المتواصل الشاق ، ويحتاج انتاج الطعام الى أيد عاملة كثيرة ، بل ان كثيرا من المحاصيل مثل القطن يحتاج لعدد كبير من اليد العاملة الصغيرة ، وهذه اليد العاملة تتعطل فى بعض فصول السنة ، ولكنها ضرورية فى فصول أخرى . ولما كانت الأسر هى التى تقوم بالزراعة ، فى مجتمع ضئيل الحظ من المعرفة التكنولوجية ، وعلى قدر ضئيل من التعليم كانت الاسر أشد حاجة الى التماسك والترابط ، حتى تستطيع أن تنتج ما يكفيها من طعام وكان الفلاح فى أشد الحاجة الى يد عاملة رخيصة لا يدفع لها أجرا فيلجأ الى الزواج المبكر لكى ينجب من يساعده فى عمل الحقل ، فالنسل فى هذه الحالة رأس مال اقتصادى ويد عاملة للفلاح .

مثل هذه الاسر المتطلعة الى الانجاب تستنكر احتياطات منع الحمل ، وتشجع الزواج المبكر وترنو الى تضخيم أعدادها فى نظام أبوى محكم مكون من الاب والام وأولادهما ، وزوجات الاولاد والاحفاد ، أى الاسر المركبة المعروفة فى الصين والهند ، ولا يعمل الفلاح وحده فى الأرض ، انما يعمل هو وأولاده ، وكلما ازداد عدد الأولاد استطاع أن يستأجر قطعة أكبر من الأرض ، وعندما تتقدم به السن ويعجز عن العمل يقوم الأولاد بتقديم العون له ، فالنسل فى هذه الحالة ضرورة اقتصادية وضمان ضد العجز والشيخوخة .

غير أن ازدياد النسل فى هذه الحالة يؤدى الى انخفاض مستوى المعيشة ، وهذا معناه انخفاض القدرة على تحمل أوصاب الحياة وأمراضها ، وكثرة الوفيات ، أى أن الطبيعة نفسها تتولى عملية التوازن بين انتاج الطعام وعدد الافواه التى تلتهمه ، ومثل هذا المجتمع هو الذى عناه « مالثوس » فى مقاله

المشهور ، حيث تؤدى كثرة النسل كثرة لا يلاحقها انتاج الى انخفاض مستوى المعيشة ، وتفشى المرض والمجاعة ونشوب الحروب أو المنازعات على الرزق ، وبمعنى آخر فارتفاع معدلات المواليد يصحبها ارتفاع فى مستوى الوفيات ·

وتعمل بعض المجتمعات البدائية على تحاشى كثرة النسل وكثرة تهدد كمية الطعام المحدودة فتمارس أنواعا أخرى من تحديد النسل مثل الاجهاض أو وأد الأطفال وخصوصا البنات ، بل قد تلجأ الى تعدد الأزواج وتصطنع أنواعا من المحرمات التى يقصد بها ابعاد الأزواج ، بعضهم عن بعض ، فتفرض طقوسها وأنظمتها الاجتماعية قيودا خاصة على المعاشرة الزوجية ، وتعمل على اطالة فترات ما بين حمل وآخر وتحرم زواج الأرامل أو تحد منه ، وهكذا يخضع الفرد – فى هذه المجتمعات البدائية – لشتى صنوف المحرمات والطقوس والعادات فى حياته الزوجية ، ويلغى ارادته أمام ارادة المجتمع فى مسائل الزواج والمعاشرة الزوجية ، لكى يستطيع المجتمع أن يحقق التوازن المنشود بين قلة السكان والطعام ، فهو يخشى قلة النسل قلة لا تمكنه من انتاج القوت ، ويخشى زيادتهم زيادة تأتى على هذا القوت ·

ان نظرية مالثوس لا تنطبق الا على المجتمعات البدائية أو التقليدية ، حيث ترتفع نسب المواليد ارتفاعا شديدا قد يصل الى ٤٠ – ٥٠ فى الألف ، وحيث تأتى نسب الوفيات المرتفعة أيضا على الجزء الاعظم من هؤلاء المواليد . فيظل السكان فى حالة ثبات ، لا يزيدون كثيرا ، بل قد ينقصون ، ولاتزال هذه الحالة سائدة فى أجزاء متفرقة من العالم ، ولا سيما فى افريقية المدارية ، وجنوب شرقى آسيا ، ويبدو أن الناس فى هذه المرحلة ، وقد عجزوا عن الملاءمة بين المواليد ، أى عدد الأفواه الواردة الى العالم ، والطعام اللازم لهم ، تركوا أمرهم للطبيعة، فتولت هى عنهم – بوسائلها الفجة – تحديد عدد السكان بما يناسب كمية الطعام المتوفرة لديهم ، كما تتولى تحديد عدد غيرهم من حيوانات الأرض ·

ولا بد أن هذه الحالة قد تغيرت مرارا وتكرارا خلال التاريخ ، فى الأمم المتقدمة ، فعدد سكان مصر – كما يقول تيودور الصقلى – وصل الى سبعة ملايين نسمة فى الفترة بين ٦٠ – ٥٧ ق·م· وهى ليست أزهى عصور التاريخ القديم ، ولا بد وانها وصلت الى ١٢ مليون نسمة فى عصر الدولة الحديثة الفرعونية ، ولدينا تقديرات لسكان مصر الاسلامية ، أهمها تقدير أحد حكام مصر ، وهو الوليد بن رفاعة الفهمى الذى أحصى القرى فوجدها عشرة آلاف قرية يسكنها ما يقرب من ١٤ مليون نسمة ، وهذا عدد كبير فى عصر لم تكن قد بدأت فيه مشاريع تخزين مياه النيل ، وكان معظم اعتماد الناس على الزراعة الشتوية فحسب ، ثم عاد عدد السكان الى التدهور الشديد أثناء الحكم التركى ، فهبط عدد السكان هبوطا شديدا ، اذ أهملت الترع والقنوات وعجزت يد الحكومة عن توطيد الأمن فى البلاد ، فانتشرت المجاعات والأوبئة وعاث اللصوص فسادا بين القرى ·

وان المتتبع للتاريخ الاقتصادى والاجتماعى ليلاحظ أن عدد السكان يهبط هبوطا شديداً فى أزمنة الاضطراب السياسى والتدهور الاقتصادى ، فيحل الخراب محل العمران وتقفر الأرض ويقل حارثوها ، ويكفى أن نشير هنا الى وصف الرحالة الفرنسى « فولنى » لحالة فلسطين وسوريا عندما زارها فى القرن الثامن عشر ، عندما كادت أن تكون مقفرة من السكان ·

فحالة الثبات السكانى على مستوى منخفضهى قرينة التخلف ودليل التأخر الاجتماعى ، ونتيجة الضعف الاقتصادى ·

غير أن التغيير السكانى الكبير الذى شمل أجزاء واسعة من العالم لم يتم الا نتيجة تقدم العلوم الحديثة الذى قادته دول غرب أوروبا ، منذ القرن السابع عشر ، وهذا التقدم شمل أكثر من ميدان يهمنا منها هنا ميدان العلوم التطبيقيةوالتكنولوجيا وميدان العلومالطبية والبيولوجية،وقد تمكنتغرب أوروبا من تحسين سبل الزراعة ووسائلها بادىء الأمر ، ودخلت فيما نسميه بالثورة الزراعية ، التى لم يكن هدفها تحسين الانتاج فحسب ، بل تحسين العلاقات الاجتماعية فوق الأرض الزراعية كذلك ، فقضت على الاقطاع الذى يعرقل النمو الاقتصادى الزراعى ، ثم دخلت فى عصر الثورة الصناعية ، وكان هدف التكنولوجيا باستمرار هو استغلال الموارد الطبيعية على أوسع نطاق ، وتحسين وسائل الانتاج ، وتيسير سبله ، وأن من أكبر عوامل هذا التيسير هو سهولة النقل وسرعته ، فكان اكتشاف البخار وتسخيره فى وسائل النقل البرى والبحرى واستخدامه فى القاطرات الحديدية والسفن البخارية

ثورة فى عالم الانتاج لا تعادلها الا نشأة الثورة الصناعية نفسها على هيئة مصانع ضخمة .

وتضيف التكنولوجيا قيمة الى الموارد الطبيعية ، وأوضح الأمثلة على ذلك ، الفلاح الصينى التقليدى القديم ، الذى كان يحرق الحطب والحشائش ليطهو طعامه ، وهو جالس فوق موارد لا تنضب من حقول الفحم ، كما أن التكنولوجيا هى التى تحول المعادن أو المواد الخام الى أشياء نافعة للناس ، ومن ثم فهى تسبغ عليها قيمة اقتصادية ، فهدف التكنولوجيا باستمرار هو الاستفادة بقدر الامكان من الموارد الطبيعية ، حتى غازات الجو تحولها التكنولوجيا الى نترات تستخدم كسماد للتربة » ومن ماء البحر استخلصت التكنولوجيا معدن المغنزيوم ، والفحم والرمال حولتها الى خيوط ونسيج ، وربما تحول الجرانيت فى المستقبل الى مصدر للطاقة ، فالتكنولوجيا توسع استفادتنا من موارد الطبيعة ، كما تعمقها وتوسعها جغرافيا ، وكلما ازداد القطر مقدرة وعلما ، ازدادت استفادته من الموارد الطبيعية وازداد عدد السكان الذين يمكن أن يعتمدوا على هذه الموارد .

وقد استفادت التكنولوجيا من عوامل تيسير النقل ، فأصبحت صناعات عديدة هامة على الجانب الغربى للاطلنطى تعتمد علىمعادن نادرة على الجانب الشرقى منه ، وأصبح البترول الذى يتدفق من رمال ساحل الخليج العربى أساسيا لصناعات غرب أوروبا ، وبالتالى لرفاهيتها ورخائها ، فالتكنولوجيا اذن لم تحرر الأقطار المتقدمة صناعيا من الاعتماد على مواد خام معينة فحسب ، بل حررتها من الاعتماد التام على الموارد المحلية وحدها ، والفرق بين قطر متقدم تكنولوجيا وآخر أقل تقدما ، أن الأول يستخدم مئات الفلزات والمعادن ويحصل عليها من أقاصى الأرض ، أما الآخر فلا يستطيع أن يمد يده الا الى القليل من هذه المعادن ، بل قد لا يستطيع أن يستخرج خيرات بلاده هو .

أما نتيجة تقدم العلوم الطبية ، فهى قهر كثير من الأمراض ووقف انتشار كثير من الأوبئة التى كانت تحصد البشرية حصدا ، مثل الجدرى والطاعون ، وبمعنى آخر تحسن مستوى الصحة العامة ، وكان من نتيجة ذلك أن هبطت معدلات الوفيات هبوطا شديدا ، بينما كانت معدلات المواليد ، وهى ميراث العهد المالثوسى ، لا تزال مرتفعة ، ومن ثم حدث تضخم كبير فى السكان ، فلقد تضخم عدد سكان أوروبا نتيجة الثورة الزراعية ، ثم الثورة الصناعية فى مدى ثلاثة قرون فقط ست مرات ، بينما لم يتضاعف عدد سكان افريقية سوى مرتين ، وعدد سكان آسيا أربع مرات فقط .

واذا اخذنا سكان بريطانيا كمثل ، فاننا نلاحظ أن عددهم فى القرن الخامس عشر كان خمسة ملايين نسمة فقط ، وظل سكانها على هذا الركود حتى القرن الثامن عشر ، ثم ارتفع عدد السكان فجأة من ٥ر٥ مليون نسمة عام ١٧٠٠ الى ٩ ملايين نسمة عام ١٨٠٠ ، كما ارتفع عدد سكانها بعد ذلك خلال القرن التاسع عشر نتيجة الثورة الصناعية فوصل الى ٥ر١٧ مليون نسمة سنة ١٨٥١ ، وقفز بعد ذلك الى ٥ر٤٢ مليون نسمةسنة ١٨٥١ ، وقفز معدلالزيادة يتراوح حول ٢٥ ــ ٣٠ ٪ كل عشرين سنة حتى مطلع هذا القرن ، ثم تأتى الى ٢٥ ٪ كل عشرين سنة ، وذلك فى فترة عنفوان نموها السكانى .

لقد حدث التكاثر الفعلى ، نتيجة فائض السكان ، أو التفجر السكانى فى أوروبا منذ قرنين ، وهو يحدث الآن فى أنحاء كثيرة من العالم العربى ، وفى البلاد الاخرى الآخذة بأسباب النمو الاقتصادى ، أى البلاد التى تمر فى مرحلة النمو الاقتصادى ، فزيادة السكان اذن نتيجة للنمو الاقتصادى الذى يترجم الى مستوى معيشى أفضل ، وحياة أرغد ، وصحة أفضل .. فوفيات أقل .. والنمو الاقتصادى نفسه محتاج لهذه الزيادة السكانية ، اذ لا نمو اقتصادى بدون أيد عاملة وفيرة .

واذا عدنا الى مصر نضرب منها المثل لوجدنا أن عصور ازدهار مصر التاريخى كان مقترنا بارتفاع عدد السكان ، كما أن عصور تدهورها كان مقترنا بهبوط هذا العدد الذى وصل الى أدنى درجاته قبيل الحملة الفرنسية على مصر ، عندما قدر عدد سكان مصر بنحو ٥ر٢ مليون نسمة ، ثم دخلت مصر أولى مراحل ثورتها الزراعية عام ١٨٣٣ ، بعد انشاء القناطر الخيرية ، وتحويل جزء من أراضى الدلتا الى الرى الدائم وادخال المحاصيل الصيفية ، التى غيرت اتجاه الاقتصاد الزراعى للبلاد من اقتصاديات المواد الغذائية كالقمح الى اقتصاديات المحاصيل النقدية كالقطن وقصب السكر ، فارتفع عدد السكان الى ٥ر٤ مليون نسمة عام ١٨٤٦ .

غير أن ظروف سياسة محمد علي الخارجية ، وتجنيد صفوة شباب الأمة في الجيش والاسطول ثم فترة حفر قناة السويس وما استلزمته من فرض السخرة على الشباب كذلك ، لم تؤد بزيادة السكان الى غايتها المفروضة ، فلم يزد عدد السكان في آخر عهد اسماعيل عن ٥ر٢ مليون نسمة ، وهذا عدد أقل بقليل مما كانت تحتاجه أرض مصر من أذرع تزرعها زراعية كثيفة، ولا سيما بعد تحول الحياض الى الري الصيفي، حتى لقد تراءت لبعض القناصل الأوروبيين فرصة استخدام بعض الاوروبيين لاستغلال الأرض .

فلما زالت تلك الظروف ودخلت البلاد في دور نشيط من التنمية الزراعية وسارت قدما في تنفيذ مشاريع الري الكبرى ، ظهرت آثار ذلك جلية في ازدياد السكان ازديادا مضطردا ، وارتفع عدد السكان بحيث أصبح كافيا للانتاج الزراعي المتقدم، ولم تعد البلاد تشكو نقصا في الأيدي العاملة الزراعية ، كما كانت تشكو في مطلع هذا القرن .

فزيادة السكان اذن نتيجة للتوسع الزراعي الافقي والرأسي ، وما حققه ذلك من ازدهار اقتصادي يدفع الفلاحين والتجار نحو التزاوج وتكوين الاسر، ويرفع مستوى المعيشة ، ويملأ الخزانة العامة بالمال ، مما يمكنها من الصرف على الشئون الصحية فينخفض معدل الوفيات ، بينما لا تزال معدلات المواليد مرتفعة .

ولا بد أن نؤكد أن تنفيذ مشروعات الري الكبرى هي التي أحدثت الانفجار السكاني في مصر ــ كما أن الثورة الصناعية أحدثت نفس الانفجار في غرب أوروبا في القرن الماضي .. فلقد احتاجت الزراعة الصيفية الى مزيد من اليد العاملة ، كما احتاجت مصانع غرب أوروبا الى مزيد من اليد العاملة ، ووجد الفلاح محصولا نقديا طيبا هو القطن ، كان يحدث في بعض الفترات رواجا كبيرا في الريف .

واذا انتقلنا الى الهند ، نجد انها لم تخرج من الجمود السكاني التقليدي ، أي الحالة المالثوسية ، التي تمتاز بارتفاع معدلات المواليد ، وارتفاع معدلات الوفيات دون وجود فائض سكاني يذكر ، لم تخرج من هذه الحالة الا في أوائل الثلاثينات ، أي أنها كانت متخلفة عن بريطانيا في زيادة السكان ، ولم تكن هذه الزيادة نتيجة التوسع الزراعي بقدر ما كانت نتيجة القضاء على الأوبئة والطواعين .

ويمتاز السكان في الدولة النامية بتوزيع خاص على فئات السن المختلفة ، فاذا أسقطنا احصائيات فئات السن بين كل من الذكور والاناث على رسم بياني ، بحيث يكون الاحداثي الرأسي ممثلا لفئات السن ، والاحداثي الأفقي ممثلا لنسب السكان

ورسمنا رسوما بيانية لكل من الذكور والاناث من فئات السن المختلفة ، لأخرج لنا شكلا هرميا يبين ما يسمى بتركيب السكان ، ويلخص حالة السكان الاجتماعية والاقتصادية خلال مائة سنة تقريبا ، هي الفترة الواقعة بين المواليد الرضع في السنة الاولى من عمرهم وبين اطعنهم سنا .

ويبدو من مقارنة أهرام السكان لعدد من الأقطار، أن الأقطار النامية اقتصاديا ترتكز على قاعدة عريضة من الاطفال تعلوها درجات أقل منها من صغار السن، وتبلغ نسبة هذه الفئات الصغيرة من السن (أي التي تقع دون الخامسة عشرة من عمرها حوالي ٤٠ ٪ من السكان أو أكثر ، بينما يرتكز ٥٠ ٪ من السكان في فئات السن المتوسطة (من ١٥ ــ ٦٤ سنة) والباقي وهي نسبة ضئيلة يمثلها كبار السن . ويعتبر السكان في هذه الحالة في دور الشباب أو الفتوة ، اذ هم يمتازون بالحيوية وبالرغبة في الانجاب ، واذ ان وفرة المواليد تقدم لبنات لبناء الأجيال القادمة، فهم يسيرون نحو الازدياد ، الا أن مثل هؤلاء السكان يحملون السكان العاملين عبئا كبيرا ، اذ هم يعولون حوالي نصف السكان ، هذا على فرض أن الرجال والنساء يعملون معا ، ولا يقع العبء الأكبر على الرجال وحدهم ، وقد يصل هذا العبء في بعض الأقطار الى ٨٠ ٪ أو ٩٠ ٪ من السكان ، وفي مصر يعيش أكثر من ٧٠ ٪ من السكان عيالا على العاملين، بل ان العبء الاقتصادي الملقى على عاتق العاملين أكثر من هذا بكثير ، حيث لا تزال نسبة كبيرة من القادرات على العمل من النساء لا يعملن حتى الآن .

غير أن شطرا كبيرا من النشاط الاقتصادي لدى هؤلاء السكان موجه نحو التعمير للمستقبل ، بناء المدارس والمعاهد والمساكن لأطفال جدد يفدون باستمرار ، وربما خفف من عبء هؤلاء العاملين من السكان ، شعورهم بأنهم يبنون للمستقبل ، يربون أجيالا مقبلة تستهلك في الوقت الحاضر ولكنها تنتج في المستقبل .

هذا المظهر الشاب لهرم السكان ، أى وفـرة الأطفال ووفرة من هم فى سن العمل وقلة الشيوخ يميز السكان فى البلاد النامية جميعا ، مثل اليابان ومصر والاتحاد السوفيتى وكان يمثل سكان الولايات المتحدة حتى أوائل هذا القرن ، عندما كانت لا تزال مقبلة على الانجاب ، وتفتح أبوابها للهجرة رغبة فى تعمير البلاد •

ان كثافة السكان ، ووفرة اليد العاملة وحيويتهم، كلها عوامل ضرورية للتعمير والنمو الاقتصادى ، وتأتى زيادة السكان كنتيجة للتوسـع والنمـو الاقتصادى ، اذا كان لديهم فى الاصل من الدوافع ما يدفعهم الى الخروج من الجمود الى الحركة ، ثم تصبح هذه الزيادة بعد ذلك وسيلة الى مزيد من النمو الاقتصادى ، وهكذا يصبح السكان فى البلاد النامية سببا ونتيجة للنمو الاقتصـادى فى نفس الوقت ، فكثافة السكان نفسها تعنى قوة عاملـة كبيرة ، يمكن توجيهها وتخصيصها فى مرافق النمو الاقتصادى المختلفة ، بما يحتاجه فى فترة بناء الأمم أى فترة النمو ، من خدمات تعليمية وصـحية واجتماعية تعتبر جميعا عوامل مساعدة فى التقدم الاقتصادى ، ومن ثم تغير كثافة السكان من المظهر الحضارى العام للاقليم ، فهم الذين يشيدون المدن ويشقون الطرق ويقيمون المصـانع ، وهم الذين ينشئون المدارس والمعاهد والمستشفيات ، وهم عندما ينتعشون اقتصاديا ــ بوفرة عددهم وكثرة انتاجهم ــ يملئون قاعات المسارح ، ويلتهمون ما تنتجه المطابع من كتب وهكذا تحدث نهضة عمرانية عامة ، وليس من شك أن كثافة السكان فى حد ذاتها يمكن أن تغير الموارد الطبيعية وتوسع انتاجها وتعمق الاستفادة منها ، بحيث تغير من مقدرتها على تحمل عدد أكبر من السكان ، فالسكان فى حد ذاتهم عامل اقتصادى يساعد على تنمية الاقتصاد اذا كانوا وفيرين ، ويعمل على عرقلة النمو الاقتصادى اذا كانوا قلة قليلة •

ومعنى هذا أن الدول النامية التى ينمو فيهـا السكان ، تتمتع بوجود عاملين متغيرين هما : النمو الاقتصادى وقلة الوفيات ، فنمو السكان • ثم يبدأ عامل نمو السكان كمحرك تلقائى للاقتصاد ، ويتفق الاقتصاديون جميعا على أن فترة الثورة الصـناعية كلها كانت فترة رخاء مستمرة أدت الى زيادة السكان، وهذا بدوره أدى الى زيادة الانتاج وتنشيط التنمية الاقتصادية ، وساعد نمو السكان على توسيع أفق الانسان ، وغذى الثقة فى عملية تنظيم المشروعات أو القيام بها ، بل وشجع على الاستثمـارات غير السليمة ، بمعنى آخر منح الثقـة فى المغـامرة الاقتصادية ، وأكثر من هذا ، فان انخفاض عـدد السكان ، أو الافتقار اليهم ، قد يقلل من ثقة الرجال فى ثبات السلع الرأسـمالية ، وبذلك يستل من المنظمين الدافع على انتاجها ، فالزيادة فى كثـافة السكان تعمل الى حد ما على انتاج آثار تلقائية تحدث غلة متزايدة • وقبل أن يكون النمـو الاقتصادى محتاجا الى تراكم الثروة أو تراكم رأس المال ، فهو محتاج الى تراكم الثروة البشرية أو رأس المـال البشرى ، اذ معنى هذا تراكم الخبرات واتساع نطاق التخصص فى أوجه النشاط المختلفة وتقسيم العمل ، وتوجيه شطر من القوة العاملـة نحو الخدمات الضرورية للانتاج ، كالنقل وعمليات المبادلة والطب والتعليم أو بمعنى آخر اعداد القوة العاملة وتأهيلها وصيانتها باستمرار •

ويقدر أحد رجال الاقتصاد أن النمو الاقتصادى أو معدل الزيادة فى الناتج القومى للعالم الصناعى الغربى فى المائة سنة الأخيرة ، يعزى شطر كبير منه يقدر بنحو ٣٠ ٪ ــ ٥٠ ٪ الى عامل نمو السكان ، ويرجع الباقى الى نمو رأس المال والتقـدم الفنى الذى يشجعه نمو السكان بدوره •

ويمكن الوصول الى هذه النتيجة ، بدون الدخول فى تعبيرات اقتصادية معقدة ، من المثل الذى ضربته الولايات المتحدة الأمريكية منذ القرن التاسع عشر ، والذى ضربته بعض جمهوريات أمريكا اللاتينية مثل البرازيل والأرجنتين والاتحاد السوفيتى، واستراليا فى الوقت الحاضر ، وكلها امثلة لاقطار ناميـة فى القرنين التاسع عشر والعشرين وأقطار تمر فى دور النمو فى الوقت الحاضر •

ان نمو الولايات المتحـدة الأمريكية وازدهارها يرجع أساسا الى تعمير البلاد بالمهاجرين ، وتعتبر الهجرة الأوروبية الى أمريكا أكبر هجرة حديثة فى العالم ، وأعظم هجرة من نوعها فى التاريخ ، جاءت بأوروبيين يحملون بذور مدنية زراعية وصناعية وعلمية راقية ، فى أرض جديدة تحتاج لأذرع تحرث أراضيها . وسواعد تستخرج ثرواتها وتبنى مدنها ، فتفوقت بذلك على أمها أوروبا ، وأصبحت احـدى

أقوى دولتين فى منتصف القرن العشرين ، وغيرت ملامح البلاد تماما ، وخلقت مدنية مستحدثة نسميها بالمدينة الأمريكية .

وما كان للولايات المتحدة أن تتبوأ هذه المكانة التى هى عليها الآن ، لو ترك سكانها الذين حصلوا على استقلالهم من انجلتـــرة عام ١٧٩٠ يتكاثرون تكاثرا طبيعيا فحسب ، اذ لم يكن يزيد عدد هؤلاء على ٦ ملايين نسمة ، فأصبحوا بعد قرن واحد أكثر من ٣٩ مليون نسمة ثم استمر هذا الرقم فى ازدياد فأصبح حوالى ٥٠ مليون نسمة سنة ١٨٨٠ و ٩١ مليون نسمة عام ١٩١٠ و ١٢٢ مليونا سنة ١٩٣٠ و١٥٠ مليونا سنة ١٩٥٠ و١٧٩ مليون نســمة سنة ١٩٦٠ . وبعد أن كان هناك ٦ مدن فقط يزيد عدد سكان كل منها على ١٠٠٫٠٠٠ نسمة عام ١٨٥٠، أصبح هناك ٣٨ مدينة عام ١٩٠٠ . وزاد هذا الرقم الى ١٠٦ مدينة بعد نصف قرن . ولولا هذه الملايين لظلت حقول الفحم من بنسلفانيا كما هى ثاوية تحت الثرى ، ولظلت مناجم الحديد فى دترويت لا يدرى بها أحد ، وان هى درت لما قوى ساعدها على استخراجها ، وان هى استخرجتها لا تستطيع أن تصنعها وتحولها الى آلات وسيارات تملأ كل ركن فى العالم .

وليس هذا مجرد استطراد ، فمن المعروف أن غرب أفريقية غنى بالمعادن والفلـــزات التى لم تستخرج بعد ، وكيف يمكن أن تســتخرج وقد اشتكى أحد الاقتصاديين من أن اقامة مصنع للصاج فى الجابون احتاج لنقل ما بين ٥٠٠ ـ ١٠٠٠ عامل من قراهم بالطيارة ! هذا من ناحية ، ومن ناحيـة أخرى فان اسبانيا تصدر حديدها الخام الى مراكز الصناعة الكثيفة فى غرب أوروبا ، ولا تصـنعه بنفسها . فهذان مثلان لاقليمين ، أدى افتقارهما للسكان الى التخلف الاقتصادى .

وتعتبر البرازيل والأرجنتين أمثلة للعمران السريع الذى نتج من زيادة السكان ، فهذان القطران قد ادركا قيمة العامل البشرى فى النمو الاقتصادى ، ومن ثم زاد عدد السكان زيادة مضطردة منذ عام ١٨٦٠ . وهذا بدوره أدى الى خروج الاقتصـــاد البرازيلى والارجنتينى من الجمود الاقطاعى القديم الذى كان يميز جمهوريات أمريكا اللاتينية ، فانتعشت نويات سكانية متفرقة وانتشرت كما ينتشر السديم ، وهذا يتمثل فى «ريو دى جانيرو» ، و «ساو باولو» اللتين تعتبران قطبى الحياة الاقتصـــادية والسياسية فى البرازيل . وتعتبر ساو باولو ــ بسبب تركز السكان بها ــ عاصمة أغنى اقليم فى البرازيل ومركز تجمع خطوط المواصلات ، ولا يكاد يضارعه اقليم آخر فى العالم متخصص فى غلة واحدة ، لا من حيث الثراء الذى جمعه ولا من حيث الدخل الذى ساهم به فى ميزانية الدولة ، اذ ساهم وحده بنحو ٣٠ ــ ٤٠ ٪ من دخل البرازيل الاقتصادى ، واستطاع أن يجذب اليه أكثر من ٦٠ ٪ من الهجرة الأوروبية والاسيوية التى اتجهت الى البرازيل، أو ما يقرب من٤٫٦٠٠٫٠٠٠ مهاجر ، مما جعل جنوب البرازيل أكثـر جهاتها ازدحاما بالسكان ، وفى الوقت نفسه أكثرها ازدهارا وتقدما . بينما داخل البرازيل قفر خال من السكان تقريبا ، فقير متخلف .

وتعمل كل من كندا واستراليا ونيوزيلندة على اجتذاب المهاجرين لتعمير البلاد ، وقد سار تعمير استراليا فى خطوات وئيدة بطيئة ، واتجهت البلاد ــ بعددها القليل ــ نحو الزراعة الواسعة وتربيـة الضأن ، وتخصصت فى انتاج الصوف ، وأصبحت أحد أجزاء العالم الرئيسـية تقدم الغذاء واحدى الخامات الرئيسية للصناعة ، وتخشى استراليا من عدم استطاعة سكانها تعويض أنفسهم والاحتفـاظ بدورهم ، وجابهت لأول مرة خطر البلاد المزدحمـة بالسكان فى جنوب شرق آسيا ، ممثلة فى الغـزو اليابانى الذى هددها تهديدا مباشرا أثنـاء الحرب العالمية الثانية ، ومن ثم لم يكن عجيبا أن يقول وزير الهجرة والاستعلامات فى البرلمان الاسترالى فى الثانى من أغسطس عام ١٩٤٥ « اذا كنا ــ نحن الاستراليين ــ قد تعلمنا درسا من الحرب العالميــة فى المحيط الهادى ، فهو اننا لن نستطيع البقاء فى قارتنـــا الجزيرة اليوم أو الغد دون أن نعمل على زيادة عددنا، فنحـن لا نزيد على سبعة مـلايين نسمة ، تحتل ٧٫٧٠٤٫٠٠٠ كيلو متر مربع ، ويبلغ طول شواطئنا ١٨٫٠٠٠ كيلو مترا، ولاتزيد كثافة سكاننا علىشخص واحد فى الكيلو متر المربع ، ومعظم أراضينا داخلية لا تصيبها الأمطار أو يصيبها أقل من ٣٠٠ سم٣ فى السنة ، وهذا الجزء قفر غير عامر ، أما فى الأجزاء الأحسن حظا ، فاننا نستطيع أن نفعـــل الكثير ، وننشىء المستعمرات ، ويجب أن نبذل الجهد فى هذا السبيل .. اذا أردنا أن يكتب لنا البقاء .. حاجتنا

الأولى هى الرجال ، نحن فى حاجة اليوم لدفاعنا ، ولاستكمال نمونا الاقتصادى ، ونستطيع أن نزيد السبعة ملايين نسمة بزيادة المواليد ، وبفتح باب الهجرة » ٠

اما عن سكان الاتحاد السوفيتى ، فقد ارتفع من ٣٧ مليون نسمة عام ١٨٠٠ الى ٦٢ مليونا سنة ١٨٥٠ ، ووصل الى ١١٣ مليونا سنة ١٩٠٠ ، ١٨١ مليونا سنة ١٩٥٠ ، وهو الآن أكثر من ٢١٠ مليون نسمة ، رغم ما تعرض له من نكبات الحرب الأهلية والمجاعة التى أعقبت الثورة البلشفية عام ١٩١٧ ، ومن ويلات الحرب العالمية الثانية التى تقدر خسائرها السكانية (من قتلى فى الميدان ، وقتلى مدنيين ، وارتفاع معدل الوفيات نتيجة للحرب ، وانخفاض معدل المواليد ، وزحزحة للسكان) بنحو ٣٤ ــ ٣٧ مليون نسمة ٠

وقد ساعدت زيادة السكان المطردة الى استغلال تربة الشرنوزم السوداء فى أوكرانيا وقطع الغابات والتوسع نحو سيبيريا ووسط آسيا ، ووجد الروس من فائض سكانهم ما يمكنهم من تعمير هذه الأراضى الشاسعة ، واستخراج خيراتها ٠ وتصنعت البلاد بسرعة فائقة منذ عام ١٩٢٨ ، وانشئت أكبر المدن الصناعية فى جهات جديدة كانت مقفرة من قبل ، مثل جبال أورال ، ومنطقة كاراجندا ، وسهوب التركستان وغيرها ٠

وتستقر معدلات المواليد فى الاتحاد السوفيتى عند ٢٥ فى الألف ، وهى معدلات مرتفعة بالنسبة للاوروبيين ، وتقارن بمعدلات المواليد فى الهند سنة ١٩٤٦ ، كما أن معدلات الوفيات تستقر عند ٨ فى الألف ، وهى تعد من أكثر معدلات الوفيات انخفاضا فى العالم ، أكثر انخفاضا من معدلات وفيات انجلترة والولايات المتحدة ولا تقارن الا بالسويد وسويسرة ونيوزيلندة ، ومن ثم فان معدل الزيادة الطبيعية فيها مرتفع جدا ، ١٧ فى الألف ، وهو يزيد قليلا عن معدل الزيادة بالنسبة للعالم كله وهو ١٥ فى الألف، وتقرب من معدل الزيادة فى مصر ٠ ومع ذلك فان خروشوف قد صرح يوم ٧ فبراير سنة ١٩٥٥ لوفد من الشباب السوفيتى كان فى طريقه لاستغلال ارض جديدة « ان المواطن الصالح هو رب الأسرة ٠٠ وسوف يزداد بلدنا قوة بازدياد عدد سكانها ٠٠ ان المفكرين البورجوازيين كثيرا ما يسألون عن طرق تحديد النسل ، وخفض معدلات زيادة السكان ٠٠ ان المشكلة عندنا أيها الرفاق مختلفة تماما ، ونحن اذا ضاعفنا عدد السكان فان ذلك لن يكون فيه الكفاية ٠٠ ! »

« ولما كان واجبنا اليوم هو تنمية مجتمعنا فيجب على كل أسرة أن تنجب ثلاثة أطفال على الأقل ، ويتساءل البعض لماذا يدفع رب الأسرة الذى لم ينجب أطفالا أو لم ينجب سوى طفلين ضرائب أكثر ؟ وهذا هو السبب ٠٠ هؤلاء الأشخاص يعيشون فى المجتمع وينعمون بكل ما يقدمه لهم من مرافق ٠٠ وتمر السنون ويهرم هؤلاء القوم ٠٠ من اذن سيعولهم حينما يفقدون القدرة على العمل ؟ » ٠٠

ودون أن ندخل فى مناقشة مالثوس أو المذهب الماركسى ، فانه يكفى هنا أن نشير الى أن كارل ماركس يعتبر وجود جيش العمال الاحتياطى (العاطل) راجعا الى فساد النظام الرأسمالى نفسه لا الى زيادة السكان ، وقد قرر رابيسكو عام ١٩٤٧ أمام لجنة السكان التابعة للامم المتحدة موقف الاتحاد السوفيتى بوضوح تام عندما قال : (اننا نعتبر كل اقتراح يقدم الى هذه اللجنة بغرض تحديد الزيجات أو تحديد عدد الأطفال داخل اطار الزواج همجيا بربريا ٠٠ ومن الممكن مواجهة أى زيادة فى السكان اذا طبق نظام اجتماعى سليم » واعتبرت دائرة المعارف السوفيتية مفاهيم المالثوسية نابعة من خوف الملاك من مقاسمة ما يملكون مع الفقراء ، وخاصة حينما يزداد عددهم ٠

واذا انتقلنا الى الوطن العربى لوجدنا أن أقطاره يختلف بعضها عن بعض فى درجة ازدحام السكان ، وفى كثافة الانتاج الزراعى وفى درجة التنمية الاقتصادية ٠ فبينما تزرع مصر ٧٥ ٪ من أرضها القابلة للزراعة ، وتمارس الزراعة الكثيفة ، وقد قطعت شوطا بعيدا فى تحقيق ثورتها الزراعية ، نجد ان العراق لم يفلح بعد سوى ٢٢ ٪ من مساحة أرضه القابلة للزراعة ، وليس لهذا تفسير الا اختلاف مستوى المقدرة الزراعية والفنية فى أقطار هذا الوطن ، واذا عرفنا أن مساحة الأرض المزروعة فى الوطن العربى لا تتعدى ٤٠ ٪ من مساحة أرضه القابلة للزراعة ، لادركنا أن قلة الماء أو ذبذبته لا يمكن أن تكون وحدها المسئولة عن هذا التخلف ، بل لا بد وأن نضيف سببا آخر ، وهو قلة السكان،

وبالتالى الأيدى العاملة ونقصانها نقصانا ملحوظا فى بعض الأقطار العربية مثل العراق وسورية والسودان، بينما هم مزدحمون فى أقطار أخرى مثل لبنان والجزائر والجمهورية العربية المتحدة (مصر) ٠

والملاحظ أن الأقطار المزدحمة بالسكان هى أكثر الأقطار تطورا وتقدما ، وأكثرها عمرانا بالسكان ، فالعمران والتقدم الاقتصادى فى العالم العربى قرين بكثرة السكان ، والتخلف والتأخر قرين بقلة السكان، وهذه قاعدة عامة نلاحظها فى جميع أنحاء العالم ، واذا كانت البلاد المزدحمة بالسكان قد وصلت الى مرحلة كبيرة من التنمية الاقتصادية فى احدى نواحيها ، وهى الزراعة على الأقل ، وبدأ الطعام يقل بالنسبة للسكان وبدأ مستوى المعيشة فى الهبوط ، الا أنها كانت قد انتهت من تشييد المدن ومد الطرق وارساء قواعد ثابتة للمدنية المستقرة ٠ بينما تقعد قلة السكان فى الأقطار المفتقرة اليهم عن تكثيف العمران تكثيفا يجعل كثيرا من الخدمات مثل النقل والمواصلات باهظة الثمن عالية التكاليف ٠

ان الوطن العربى فى مجموعه ليست به مشكلة سكانية ، فهناك نسبة طيبة من أراضيه القابلة للزراعة لم تمس بعد ، ونسبة أخرى من أراضيه المزروعة فعلا يمكن أن تحسن طرق استغلالها سواء فى الزراعة أو الرعى ، هذا الى أن الصناعة لا تزال فى مهدها ، وهى فى كثير من أقطاره لم تبدأ بعد ٠ واذا كان ثمت هبوط فى مستوى المعيشة فى الأقطار المزدحمة بالسكان ، فان هناك تخلفا اقتصاديا مؤكدا فى الأقطار المفتقرة اليهم ، فاذا تم تنفيذ تخطيط سكانى لهذا الوطن ، على أساس أنه وحدة سكانية ، فانه من الممكن ان يشاهد طفرة سكانية كالتى شهدتها أقطار أوروبا الغربية فى القرن التاسع عشر ، أو التى شهدتها بعض أجزاء هذا الوطن نفسه ــ مثل مصر ــ فى هذا القرن ٠

وتعتبر مصر مثلا لقطر غير أوروبى ــ الى جانب اليابان ــ حدث فيه انفجار سكانى ، ولقد كانت مصر جديرة بأن تصل الى ما وصلت اليه اليابان ، وقد بدأت نهضتها معها ، لولا تحالف قوى خارجية أقعدتها فترة عن النهوض ، ولكنها لم تستطع أن تمنع نهضتها ، وقد رأينا ان عدد السكان المنخفض فى مصر كان نتيجة التدهور السياسى والاقتصادى ، وان ارتفاع عدد السكان كان يقترن بصور التقدم والازدهار ٠ حدث هذا أكثر من مرة فى التاريخ القديم والتاريخ الوسيط ، وان عدد سكان مصر فى تزايد مستمر ، ليس هذا فحسب ، بل ان معدل الزيادة فى صعود دائم أيضا ، والسبب فى هذا التحسن المطرد فى الخدمات الصحية ، ومكافحة الأوبئة وخصوصا أمراض الأطفال ، وانتشار الوعى الصحى ، واقبال الناس على تطعيم أطفالهم ليس ضد الجدرى كما كانت الحال منذ عشرين عاما فحسب ، بل أيضا ضد أمراض أخرى كالسعال الديكى والدفتريا وتعميم اللقاح ضد شلل الأطفال ، ويضاف الى هذا ارتفاع مستوى المعيشة ارتفاعا مطردا ٠ كل هذه العوامل أدت الى نقص وفيات الأطفال ، كما ادت الى نقص الوفيات عامة ٠ هذا بينما لا يزال الناس على عاداتهم القديمة فى الاقبال على الانجاب مما جعل الفرق كبيرا بين نسب الوفيات المستمرة فى الانخفاض (١٦ فى الألف) ونسب المواليد الثابتة فى الارتفاع (٤٠ فى الألف) ٠

ومما لا شك أن مصر تعدت مرحلة مالثوس ، حينما كانت زيادة النسل تؤدى الى انخفاض مستوى المعيشة ، فتتحالف الأوبئة والمجاعات والحروب على هذا العدد الزائد من السكان ، حتى يقضى عليه ويعيد حالة التوازن « الطبيعية » بين كمية الطعام وعدد الأفواه التى تلتهمه ٠

ومما لا شك فيه أيضا أن سكان مصر يعطون صورة حية لشعب مقبل على الحياة ، حديث العهد بالنمو الاقتصادى ، أعادت اليه ثورته الزراعية الأولى (فى القرن التاسع عشر حيويته ، وكان من الطبيعى أن يستجيب لهذه الثروات الجديدة ، المتمثلة فى مضاعفة مساحة المحاصيل ، ووجود محصول نقدى هو القطن، شأو المدنية الحديثة التى ننعم بآثارها الآن ، وأعطانا ثروة مكنتنا من رفع مستوى المعيشة ومد الخدمات الصحية والاجتماعية ، فهبطت معدلات الوفيات ، وازداد السكان ٠

وكانت كل زيادة فى السكان تجد ما يستوعبها من مجالات العمل حتى أوائل العشرينات ، ثم كانت ثورة مصر الصناعية الأولى ، وانشاء بنك مصر وشركاته ، نتيجة للشعور بضغط السكان المتزايد على الأرض والثروة القومية ، أى وجود تحد جديد ، تقابله البلاد الآن بثورة جديدة مزدوجة : تنويع

الثورة الزراعية بانشاء السد العالى واضافةمليونى فدان أخرى للأرض الزراعية ، والتوسع أفقيا ورأسيا فى أراضى الحياض من جهة ، وثورة صناعية شاملة، والبلاد أن تقبل على ذلك، انما تحدث ثورة اقتصادية واجتماعية جذرية لا عهد لها بها من قبل ، هى اعادة توزيع الثروة والأرض وتصنيع البلاد تصنيعا شاملا على أساس الملكية العامة للشعب (الاشتراكية) مما سيترتب عليه توزيع الدخل القومى المتزايد ، وتوزيع قوة العمل على أوجه نشاط جديدة . ولقد أدرك المصريون فى هذا الجيل ، أنهم وقد ضاقت بهم الأرض الزراعية ، وليس أمامهم مجالات هجرة كما كانت أمام سكان أوروبا المتزايدين فى القرون الثلاثة الماضية ، فانه عليهم أن يصدروا سلعا مصنوعة ، ليشتروا بها الطعام للأفواه التى تولد كل يوم .

لقد مرت بلاد غرب أوروبا فى مثل هذه الفترة التى تمر بها مصر الآن ، وكانت مصانعها تستوعب تلك الأعداد المتزايدة من السكان ، مما جعل نظرية مالثوس عقيمة لا جدوى منها ، ثم حدث تطور اجتماعى آخر ، جاء نتيجة انتقال السكان من الريف الى المدن ، ومن الزراعة الى الصناعة ، ومن مجتمع يعتبر فيه الطفل ميزة اقتصادية الى مجتمع يعتبر فيه عبئا اقتصاديا، فعمل الناس ـ وقدشاهدوا أثر التقدم الطبى فى خفض الوفيات ـ الى ضبط النسل، لكى يضمنوا لأنفسهم المستوى المرتفع الذى وصلوا اليه ، وكانت النتيجة النهائية لذلك أن وصل السكان الى مرحلة التوازن المنشود بين عدد السكان وبين موارد الثروة الطبيعية . ويقال عندئذ ان السكان فى دور الكهولة أو الاكتمال .

فهل اتجاه مصر السكانى يشير الى هذا ؟

تشير احصاءات مقدار الخصوبة العامة للمرأة فى مصر الى أن هناك ميلا طفيفا الى تباطؤ أو تلكؤ الزيادة الطبيعية فى السكان ، لانخفاض خصوبة المرأة المصرية انخفاضا يسيرا فى الوقت الحاضر ، وأثر ذلك لا يظهر الا فى مقتبل الأيام ، وهذا أمر طبيعى ، فالتطور الاجتماعى نفسه يتجه نحو تخفيف حدة زيادة السكان المرتفعة ، وذلك بسبب انتشار التعليم ، وخصوصا تعليم الفتاة ، مما أخر سن الزواج ، وادراك المرأة لحقها فى أن تعيش وتستمتع بالحياة ، بدل أن تصبح آلة لانجاب الأطفال فحسب، واقتحامها ميدان العمل، ومعنى هذا كله تأخير سن الزواج ، وتطلع الأزواج الشبان نحو معيشة أكثر ارتفاعا .

ويدل على هذا الاتجاه أيضا انخفاض متوسط حجم الأسرة المصرية من عام ١٩٠٧ الى ١٩٥٧ ، فقد كان متوسط حجم الأسرة ٥ر٨ سنة ١٩٠٧ ، وأصبح ٥ر٣ سنة ١٩٢٧ ، ٥ عام ١٩٣٧ ، ٤ر٧ عام ١٩٤٧ ، وأخيرا ٤ر٩ سنة ١٩٥٧ .

فاذا أضفنا الى هذا ارتفاع نسب التعليم ، ولا سيما تعليم البنات ، وارتفاع نسب سكان الحضر ، والمشتغلين بالصناعة والخدمات ، لأمكن أن نتنبأ بما سيكون عليه التطور السكانى لمصر ، أى أنها ستصل الى مرحلة السكان فى دور الاكتمال .

والخلاصة لهذا : أن نظرية مالثوس المتشائمة لا تنطبق الا على المجتمعات المتأخرة والبدائية ، حيث تتولى الطبيعة (بالمرض والمجاعة والحرب) اعادة التوازن بين السكان وكمية الطعام المتوفرة لديهم .

وأن المجتمعات النامية فى حاجة الى رصيد بشرى كما هى فى حاجة الى رصيد مالى ، فالبشر ، بما يكونون من خبرات ومقدرات وما يملكون من وسائل العلم والتكنولوجيا هم عماد أى تقدم عمرانى . وأى تقدم اقتصادى يؤدى الى ارتفاع عدد السكان ، وهؤلاء بدورهم عامل محرك لعجلة التقدم .

بعض المراجع الهامة :

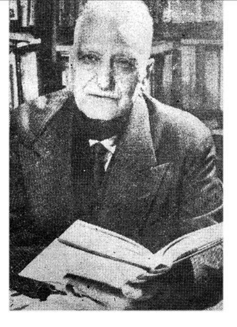
الدكتور محمد السيد غلاب والدكتور محمد صبحى عبد الحكيم : السكان : ديموغرافيا وجغرافيا القاهرة ١٩٦٣ .

الدكتور محمد عوض محمد : سكان هذا الكوكب، القاهرة ١٩٤٦ .

هاوس (فيليب) السكان والسياسات الدولية ـ ترجمة خليل حسن خليل ـ القاهرة ١٩٦٣ .

سوفى (الفريد) مشكلة السكان فى العالم ـ ترجمة جلال صادق ـ القاهرة ١٩٦٢ .

Sawvy, A., Théorie Générale de la Population, Paris, 1959.
Bennett, M.K. The World's Food : A Study of The Inter-relations of World Population, National Diets & Food Potentialities, New-York 1954.
Cleland, W.W. The Population Problem in Egypt, Lancaster 1936, A Population Plan for Egypt, L'Egypte Contemporaine, 1943 - pp. 461 ff.
Hawser & Duncan, O.D. (ed.) The Study of Population, Chicago, 1959.



عباس محمود العقاد

بقلم: الدكتورة نعمات احمد فؤاد

رأى العقاد(١) عظمة شكسبير أعجوبة خارقة ، ورآه كاتب الأعاجيب وان لم يكن في سيرته خبر عجيب ، ولكن العقاد أعجوبة خارقة في سيرته وفي أعماله على السواء • فقد ولد شكسبير في عصر يعين على نماء البذرة الكامنة في صاحب الموهبة وازدهارها • كان عصر شكسبير في انجلترا عصر الفن والمسرح والغناء ولكن العقاد ولد في عصر تكتنفه في مصر الظلمات من كل ناحية ، ففي السياسة احتلال يكبل الحريات وفي الأدب جمود يشل الأقلام وفي المجتمع ركود في كل شيء تختنق فيه العبقرية الا اذا ظاهرتها من نفس صاحبها ارادة ماردة تتحدى وتستعلي على الأحداث والناس واليأس والجحود كما فعل العقاد •

منيت مصر بالاحتلال سنة ١٨٨٢ وولد العقاد في ٢٨ يونيو عام ١٨٨٩ ، فكان وليد أسوان حدثا ضخما في حياتها هز فيها الأدب والسياسة والوزارات والأحزاب والملك نفسه وكلما استطال العملاق وأمعن في الارتفاع اتسع ظله وامتد حتى فاق المسافة من أسوان الى القاهرة ، لأنه شمل مصر كلها وعبر حدودها ليسفر لها في الشرق والغرب سفارة لا تتبدل ولا تتبدد ولا تتحول •

واذا كان زمن المولد لاينبيء بمستقبل الوليد فان مكان المولد ببيئته الخاصة والعامة يصلح ركيزة للشخصية الفريدة الواعية..ركيزة فحسب تمده بالعرق أو بالفطرة أو بالعوامل المساعدة ، بما يعينه على قطع الطريق الملئ بالجلاميد الى أعلى القمم في تاريخ الفكر المصري والأدب المصري والخلق المصري والشخصية المصرية بكل ما يدخل في مضمون هذه الكلمة من وراثات التاريخ وصفات الانسان على هذه البقعة من الدنيا ذات الاسرار •

ولد العقاد في بيت عرف صاحباه بحب العزلة وطول الصمت والتقى ، فقد كانت أمه من أسرة تنسب نفسها الى النبي ـ صلى الله عليه وسلم ، وسواء أصحت هذه النسبة أم لم تصح فانها تضفي على القائلين بها جوا خاصا يليق بها • هذه السيدة التي ولدت لمصر عقلا من أكبر عقولها كانت لاتعرف القراءة والكتابة ، الا أنها بالفة الذكاء خاصة في

---

(١) كل ما يتعلق بسيرة حياة الأستاذ العقاد مما ورد في هذا المقال استقيته منه شخصيا سنة ١٩٥٩ حين كنت أعد معجم أدباء القرن العشرين للمجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب . وقد كتبت عن سيرة .. حياة استاذنا العقاد في كتاب (العقاد : دراسة وتحية) الذي نشر سنة ١٩٦٢ بمناسبة بلوغه السبعين وفي مقالي هناك ، هذه المعلومات التي احتجت اليها هنا لتعمق معاني بعينها وتعزز الرأى حيثما وجد بانتمهيد له أو التمكين •

المسائل الرياضية ، حازمة حتى لقد كان الأهل يطلقون عليها « المشدة » وهو مقدم الفعلة الذى يسوقهم بالقوة الى العمل ، دءوب ، ولوع بالنظافة حريصة عليها •

أما والده فقد كان على رزانة فيه ، يؤدى عمله بلا أفراط ذكاء ، كان أمين المحفوظات بأسوان • كانت فى عهدته مستندات أملاك مديريتى اسنا واسوان اللتين هجرهما أهلهما اثناء حرب الدراويش مخلفين وراءهم أموالهم ثم عادوا ، فكان الحصول على سند ملكية يهون لدى صاحبه فى سبيله أى ثمن ومع هذا تعفف الرجل فلم يستغل وظيفتـه • ومثل هذه الظروف محك لأخلاق الرجال •

ونشأ العقاد فى **مدينة** يلتقى فيها الماضى السحيق بالحاضر ففى أسوان خاصة فى الشتاء تلتقى أحدث صور الحضارة الحديثة بآثار الماضى العريق لا فى المتاحف وحدها بل فى البيوت فالحياة هى الحياة والوسائل هى الوسائل كان كل شىء ثابت فى مكانه لم يتحرك الا الزمن •

وفى ملتقى الحياتين شب العقاد •• فتح عينه الطفلة على الفتاة الباريسية والليدى الانجليزية ثم المرأة الأسوانية المحجبة حتى ليعز على المرء ان يعرف أمه فى الطريق •وهو وان لم يعط هذا النقيض أهمية فى طفولته فانه قد لمسـه فى سن الوعى وملأ عليه احساسه • فقد منحه بسطة فى الأفق كما أعطاه قابلية الاحساس بسعة الحياة وطبعه على الاستعداد للتقابل وعدم الاحساس بالتنافر •

ومرة أخرى تظهر مدينة أسوان فى الصورة التى تراها وتقرؤها وتلمسها عيوننا اليوم فلما كانت مدينة سياحية بل مشتى عالميا فقد غصت بالمكتبات لمنفعة السائحين وهى بالطبع عامرة بكتب الآثار والتاريخ والقصص والمجلات • فكان العقاد يتردد عليها ويعب منها ماوسعته الطاقة والرغبة وكان ذا نفس طلعة يندس بين السائحين ويتحدث اليهم ليمرن على الكلام بالانجليزية وقد مكن له من طلبته أيضا المجالس المختلطة التى كان يدعى اليها فقد كان بعض الأجانب ممن يزورون معالم المدينة يدعون ناظر المدرسة والطلبة المتقدمين، فتسنى للعقاد فى حداثته أن يجالس صفوة الأجانب رجالا ونساء ولا شك أن الأمر هاله بادىء ذى بدء ولكنه واجه الموقف واستفاد منه •

يقول العقاد عن اسوان فى مذكراته :

كانت البلدة التى نشأت فيها بلدتى أسوان بأقصى الصعيد يكاد الناشىء فى مثل سنى أن يأوى الى صومعة من صـوامع الفكر يقلب فيها وجوه النظر فى كل ما يسـمع او يبصر من الشئون العامة ، بغير تضليل أو تهـويل •• وتهب الزوبعة القومية فلا تفاجئنا فى وسط غبارها فتعمى البصائر عما فيها ، ولكنها تقترب منها رويدا رويدا فلا تصل الينا حتى تنكشف على جلاء ••

يضاف الى هذا كما يقول العقاد حالتان طارئتان على أسوان ـ فى ذلك الحين ـ لم تجتمعا لبلد من بلدان السياحة ، هما حملة السودان وبنـاء الخزان •

« ففى أثناء حملة السودان كان الحاكم العسكرى ومحافظ المدينة وقاضى المحكمة وقادة الفرق الموزعون على المصالح طائفة من الانجليز العسكريين أو المدنيين لا يعرفون العربية ، وكان كل بيت فيه « ولد من أولاد المدارس » مرجعا نافعا لقراءة الأوراق الرسمية أو ترجمة العرائض الى « الحكام » على حسب الاجتهاد ، وكان « نصف الفرنك » نفحة سخية يحصل عليها « الولد » المترجم الذى يسـتطيع أن يخط فى الورق بضعة سطور تدل على معنى من المعانى مفهوم بالاشـارة أو التخمين •• فاما « الولد » الذى تتكرر الشهادة له بحسن الترجمة فنصف الفرنك قد يصعد فى معاملته الى نصف ريال ، ويزداد التقدير مع زيادة القرابة أو الجوار •

أما بناء الخزان فقد جلب الى المدينة مئات من المهندسين والخبراء والمفتشين يقرأون الصحف الأفرنجية طوال العام ، ويدفعنا حب الاستطلاع الى النظر فى هذه الصحف وفى صحف السائحين ، فلا يفوتنا « مع تتابع النظر » ان نعرف أقسام الصحيفة وعناوينها وأماكن البرقيات والأخبار منهـا ، وان نختطف عبارة هنا وتعليقا هناك فلا يخفى علينا معناها بالمقابلة بعد المقابلة او بالتصحيح بعد التصحيح •• »

(« اخر ساعة » ـ العدد ١١٩٣ ـــ ٥٧/٩/٤)

نستطيع أن نقول فى العقاد ماقاله فى كتابه عن برناردشو من أن نشأته فى اسوان (ونشأته فى أسرته ، ونشأته من أبويه ، ونشـأته فى جيله السياسى ونشأته فى جيله الثقافى ـ كل أولئك على صلة وثيقة بعنصر من عناصر حياته ، او عنصر من عناصر استعداده وعمله فى حياته الفنية والثقافية) هذا الفتى الذى صنعته أسوان على عينها رفض طفلا أن يلبس البنطلون القصير كمـا رفض وهو فى السابعة من عمره تلميذا صغيرا أن يدعوه المعلم باسم «عباس حلمى » كما جرت عادة أهل ذلـك العهد الذى كان الطفل فيه لايذكر اسم ابيه بـل يطلق عليه احد الأسماء التقليدية : حلمى ـ صبرى ـ لطفى ـ شكرى (على حسب المطابقة لأسـماء المشهورين أو الموافقة لجرس اللقب ورنينـه فى الأسماع)

وهكذا عرف « الطفل » فى العقاد ، الرفض ، مبكرا ٠٠ عرف الاعتزاز بالنفس والاعتداد «بالذاتية» هذه الصفات التى رسمت طريق حياته ٠٠ وحياتنا بالتطلع اليه والاستمداد منه والتأسى به ٠٠ بل لعل موقف طفولته البطولى بالنسبة الى سن السابعة وبالنسبة الى الشائع بين لداته مما لم يجز عليه ولم يقبله ، يفسر قوله عن نفسه صادقا فى (سارة) أنه « مطبوع على ألا يعلق قيمته فى معارض الفخر والمباهاة على رأى انسان من النساء أو من الرجال) • وهو جبروت لم يتخل عنه حتى فى السجن ، عالم السدود والقيود ، لم يتخل عنه جبروته ورغبته القدرة فى تتبيع الآخرين لها ولو كانوا هم الطلقاء ! ٠٠ دخل العقاد السجن فجعلت نفسه المساردة ــ وهو ما لم يسمع به من سجناء « العالم الخارجى جزءا لاحقا بالسجن مضافا اليه » ويرى العقاد تلك شيمة فى النفس الانسانية ، والحقيقة أن (الشيمة) لايقدر عليها الا نفس العقاد ٠٠ هى وحدها التى تستطيع أن (**تنقل مركز الكون كله الى حيث تكون •**)

وفى مطلع حياته كان يقرأ كرفاق صباه صحف عبد الله النديم ولكن على طريقته هو :

« ولفتتنى العناوين البارعة فقرأت كل ما وجدته من صحف النديم ووجدتنى ذات يوم أقطع الورق قطعا على قدر المجلة وأعمد الى مكان العنوان منها فاكتبه متأنقا وأعارض عنوان « الأستاذ » بعنوان « التلميذ » .

هنا تطل شخصيته ٠٠ **تطل الذات** لتأخذ (موقفا) فى موقف يغلب فيه التسليم والاتباع •

« أما المقالة الافتتاحية **فقد كانت أيضا من قبيل المعارضة لمقالة من أشهر المقالات التى تردد صداها زمنا فى البيئات المصرية** ، وهى المقالة التى جعل عنوانها « لو كنتم مثلنا لفعلتم فعلنا » وافتتح بها الجزء الثانى والعشرين من السنة الاولى ، فكتبت مقالى الافتتاحى وجعلت عنوانه « لو كنا مثلكم ما فعلنا فعلكم » .

ومرة أخرى تطل الذات العقادية الشموس فيستشرف الى أبعد من هذا ٠٠ الى اللامحدود ،ولا يرى نفسه تلميذا فى مدرسة النديم ولا يشعر بان (الرجل قدوته المختارة بين أمثلة النبوغ التى يتمناها أو بين « الشخصيات » المثالية التى يجلها ويحب أن ينتمى اليها •) على أن الرجلين يلتقيان فى أكثر من وجه شبه ، فكلاهما تعلم صناعة التلغراف ، وكلاهما اشتغل بالتعليم فى مدرسة خيرية ، وكلاهما طورد من البوليس وتنكر مستخفيا •

ولكن الأمر لايعدو وجوه الشبه التى تصنعها المصادفات أو مقارنات الكتاب فى معرض التأريخ وكتابة السير ، فان العقاد يمتد امتناعه على الاقتداء فينسحب على غير النديم حتى ممن يفوقونه فليس بين العظماء السابقين واحدا اتخذ منه العقاد مثله الأعلى على اعجاب بهم وتقدير •

واذا كان العقاد لايطيب له أن يكون هناك أشخاص فى حياته يجرى ذكرهم على قلمه أو يعرض حديثهم على لسانه فلعلها من الموافقة التى تلتقى فى الهوى على غير خلاف أن نذكر فى باب المؤثرات شيئا يحسب له لا شخصا يحسب عليه عند الرجحان •والشىء الذى كان له فى حياته مكان أو أثر هو المرض الذى ألم به فى فجر شبابه وان لم يذكره العقاد بل لعله يخصه باغفال ، ومع هذا يرى له كاتب كالأستاذ محمود تيمور (الأثر الاعظم فى تكوين حياته)وابراز طابعه فقد اضطره المرض أن يحيا حياة عزلة واعتكاف فانفسح المجال لميوله الأدبية كى تشبع نهمها الى القراءة والدرس ، فى ذلك المعزل •

وكان من أثر الاحتجاز فى صومعة القراءة والدرس أن تمكنت فى خصائص (العقاد) ــ ملكة التأمل فى الحقائق ، والتعمق فى الأفكار ، فاكتست فصوله تلك الصبغة ، من اسلوب رصين وتفكير دقيق ، واحاطة شاملة •

وهذا المرض كان من أثره أن استقر فى قلب (العقاد) حب الحياة والتشبث بها ، والكفاح فى سبيلها ، فانه لما واتاه الظفر فى عراك المرض ازداد تعلقا بالحياة ورغبة فى التمتع بأطايبها ، فكرم نفسه ونعمها ما وسعه التكريم والتنعيم فلم يجمع العقاد مالا ولم يدخره بل أنفقه على فكره وعلى نفسه وعلى من يلوذ بحماه وكان من عقبى ذلك الظفر أنه أورثه زهوا وعزة ، وثقة بالنفس ورهافة شعور بالكرامة وأذكى بين جنبيه نزعة المغالبة والمصاولة والاصرار، فتجلى فى حياته وفى انتاجه هذا اللون من القوة والصراع وصلابة القناة فكان بصفاته الفريدة حدثا ضخما فى حياته وفى حياتنا • كان العقاد يذهب الى رئيس الحكومة ومجلس الوزراء منعقد فيخرج من الاجتماع للقائه فى موعده لأنه يعرف خطر موعد العقاد •

كان دقيق التفكير ٠٠ دقيق النظام ٠٠ دقيق الموعد ٠٠ دعاه نائب قنا ثم تأخر عن استقباله بالمحطة، فلم يغادرها العقاد انتظارا للقطار ــ العائد

وعبثا حاول الرجل استرضاءه فلما أعيته الحيلة نقل سرادق الاحتفال الى المحطة حيث هو ٠

وتقديسه للذاتية هو الذى جعله يرفض تعريف ابن خلكان لشاعره الأثير ابن الرومى مع مافى ظاهر هذا التعريف من مدح بالغ فى رأى كل عين الا عين العقاد ، فالنظم العجيب والتوليد الغريب والغرض على المعانى النادرة واستخراجها من مكامنها وابرازها فى أحسن صورة واستيفاء المعنى حتى لايبقى فيه بقية ٠ كل هذا مما يبهر القارىء يراه العقاد ناقصا بل الناقص فيه هو المهم وهو الأجدر بالتنويه كما يقول فالغوص على المعانى الخ ٠٠ لهو ولعب فارغ كلعب الحواة والمشعوذين ان لم يكن صاحبه صادق التعبير مطبوع التمثيل والتصوير اذ **المزية الكبرى للشاعر انما هى الطبيعة الفنية ٠**

« هى تلك الطبيعة التى تجعل فن الشاعر جزءا من حياته أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ومن الثروة أو الفاقة ومن الألفة أو الشذوذ ٠ وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واحدا لا ينفصل فيه الانسان الحى من الانسان الناظم ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره وموضوع شعره هو موضوع حياته ، فديوانه هو ترجمة « باطنية » لنفسه يخفى فيها ذكر الاماكن والازمان ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الانسان ٠ »

والشعر الجيد يساوى عنده الطبيعة الفنية ،

« أما المعانى والتوليدات فهى وسائل الى غاية لا قيمة لها الا فيما تؤديه وتنتهى اليه ، ويستوى بعد ذلك من أدى اليك سريرة نفسه بتوليد واغراب ومن اداها اليك بكلام لا اغراب فيه ولا توليد ٠ »

فالشعر من الشاعر هو اهابه الموصول بعروق جسمه المنسوج من لحمه ودمه وليس لباسا للزينة فى مواسم الأيام ولا لباسا يلبسه للابتذال فى عامة الأيام ٠ »

حتى الصحافة لم تستطع أن تجنى عليه جنايتها على الأدباء فظل أسلوبه له طابعه الذى لايتغير، طابع الدراسة والاستقصاء والتمحيص ، وهذا صدى لفرديته واعتزازه بذاته حتى لتغلب شخصيته فلا تطغى عليها شخصية أخرى فردية أو معنوية ٠٠ان الصحافة تغلب بالكثرة وهو معتكف متعال متفرد ٠

ومما يتصل بصفة (الذاتية) عند العقاد ، **ايمانه بالانسان** ، فالعقادالكاتب السياسى الذىهزالوزارات والعروشكان لا يرى رأىمن يبررون القتل السياسى، وكان يأخذ على الشيخ جمال الدين الأفغانى أنهاوعز بقتل الشاه ٠٠ روى لى مرة أنه شاهد فيلما يقضم فيه « أتيللا » زور عدوه فتقزز من المنظر حتى لم ينم ليلته ، فلما وقعت حادثة دنشواى هزته هزا عنيفا تضاءلت معه بشاعة هذا الحادث حتى خيل اليه أن انجلترا لو تجسمت لقضم زورها كما فعل « أتيللا » تماما ولقد كان وقت الحادث فى أسوان حين طلعت عليهم « اللواء » بهذا العنوان (يادافع البلاء) والتف حول الجريدة أربعة يقرأون فأغمى على أحدهم وانخرط الباقون فى البكاء ٠ لقد سمعته يقول ان **دنشواى أصابته بصدمة لم تتكرر فى حياته ٠** كانت تثيره وتفزعه وكان يتناولها بمنطقه المعهود وعقله الثاقب فيرى أن الاعتزاز بالقوة الى حد استباحة كل شىء يجرح كرامة الانسان ٠ وكان العقاد مؤمنا بالانسان ايمانا يبلغ حد التطرف والمغالاة من حفاظ على الكرامة والشخصية جعله يغضب من التلويح البعيد غضبة انسان آخر مما يجرح أو يسوء ٠ **وكان تقديس العقاد للانسان وتقديسه للفرد وتقديسه للذاتية وراء الكثير من آرائه وكتاباته** بل لعله مفتاح أشياء كثيرة عنده : فتمجيده للديمقراطية التى تكفل حرية الفرد وأهم **ما فيها عنده ٠**

« أن يشعر كل فرد وكل **فريق** بانه صاحب رأى فى حكومة بلاده وبغير ذلك لا تتحقق لها مزية » ٠

فالديمقراطية بلغته **الحاسمة** ــ الحتمية (أما ان تكون ثقة شعبية أو لاتكون شيئا) وحيثيات هذا الحكم ــ العقادى يفصله تفصيلا كتابه « الحكم المطلق فى القرن العشرين » ٠

وحربه الشيوعية اذ يستحق كما يقول فى كتابه « أفيون الشعوب » أن يسمى مذهبا هداما كل مذهب يقضى على جهودالانسانية فىتاريخها القديموالحديث ولا سيما الجهود التى بذلها **الانسان** للارتفاع بنفسه من الاباحية الحيوانية الى مرتبة المخلوق الذى يعرف **حرية الفكر وحرية الضمير ٠**

ثم ثورته على الشعر العربى التقليدى ومعظمه مدح بل اغراق فى المديح والتبعية يمسخشخصية الشاعر ويذيبها فى شخص ممدوحه وهدر القيم الفنية أثناء هذا لأن الفن عند هؤلاء وسيلة لا غاية ٠

وتقديره (العبقريات) أى التفرد أى الامتياز الخاص ومقاييسه الفنية ، بل ان الاسلام نفسه لم يات تفضيله له الا باعتباره العقيدة المثلى للانسان منفردا أو مجتمعا وعاملا لروحه أو عاملا لجسده وناظرا الى دنياه أو ناظرا الى آخرته ، ومسالما أو محاربا ، ومعطيا حق نفسه أو معطيا حق حاكمه

وحكومته أى أن شمول العقيدة فىظواهرها الفردية وظواهرها الاجتماعية مما فصله فى كتابه « الاسلام فى القرن العشرين » هو المزية الخاصة فى العقيدة **الاسلامية وهو المزية التى توحى الى الانسان أنه (كل) شامل** فيستريح من فصام العقـــائد التى تشطر السريرة شطرين ثم تعيا بالجمع بين الشطرين على وفاق •

والقرآن كتاب الاسلام من مزاياه الواضحة الجديرة بالاعتبار مزية (**التنويه بالعقل** والتعويل عليه فى أمر العقيدة وأمر التبعة والتكليف) والتفكير فريضة اسلامية أى **الذاتية أى احترام الانسان** •

« وحين يكون العمل بالعقل أمرا من أوامر الخالق **يمتنع على المخلوق ان يعطل عقله مرضاة لمخلوق مثله ، او خوفا منه** ولو كان هذا المخلوق جمهرة من الخــلق تحيط بالجماعات وتتعاقب مع الأجيال » (١)

كل هذه الخطوط الكبيرة فى شخصية العملاق الذى رحل عنا الى اسوان ، تنبع من حقيقة كبرى تملأ عليه نفسه وهى **تقديس الانسان** •

وهذه الحقيقة الكبرى أو هذه العقيدة الكبرى التى اعتنقها العقاد اقترنت فى رأيه وضميره بالكرامة الشخصية فزهدته بل نفرته من الوظائف الحكومية التى تولاها والتى كان سرعان ما يضيق بها فحـين عمل بالقسم المالى بادىء الأمر فى مديرية الشرقية فكر فى الاستقالة لينشىء صحيفة اختار لها اسم « رجع الصدى » ثم عدل عنها •

وفى الفترة مابين ١٩١٢، ١٩١٤ التى عمل فيهـا بديوان الأوقاف لم يكن راضيا كل الرضا مع أن عمله فى قلم السكرتارية من ذلك الديوان كان مزيجـا من الصحافة والوظيفة وكان ديوان الأوقاف فى تلك الحقبة مجمع الأدباء والشعراء من شيوخ وشبان .. كان فيه محمد المويلحى وأحمد الأزهرى صاحب مجلة الأزهر وأحمد الكاشف وعبد الحليم المصرى وعبد العزيز البشرى وحسين الجمل واخوان هذا الطراز) ، ومع هذا ما ان فاتح حافظ عوض العقاد فى الاشراف على صفحة الأدب بصحيفة المؤيد حتى سارع الى القبول • على انه لم يلبث أن استقال لسمة من سمات الكرامة فى نظره وتقــديره • وكانت استقالة رابحة فقد خلا بعدها الى القراءة والتأليف•

ويصف العقاد هذه الفترة بأنها كانت موسـما

« خصبا حقا بثمــرات التأليف لاننى انتهيت من كتاب : « ساعات بين الكتب » فى نحو خمسمائة صفحة ، وأودعته ثمرة الاطلاع والتأمل فى أهم مذاهب الفكر الحديث ، وأولها مذهب داروين ومذهب نيتشه فى السوبرمان ، وهذا الكتاب غــير الكتاب الذى ظهر بعد ذلك باسمه واعيد **طبعه مرات ، لان** « ساعات بين الكتب » التى كتبتها فى أسوان ضاعت مرتيـن ولم يبق منها غير خمسين أو ستين صفحة •

وفرغت من كتاب غير الساعات ، عن المرأة ، سميته « الانسان الثانى » ولم يبق منه كذلك غير صفحات •

وأتممت رسالتى « مجمع الأحياء » تلخيصا للاراء فى فلسفة النشوء وفلسفة القوة وفلسفة الفطرة التى تهذبها الرياضة النفسية والاجتماعية ، وهو الكتاب الوحيد الذى تم ونشرته تاما بعد تأليفه بفترة وجيزة •

ونظمت فى هذا الموسم الأسوانى أكثر من نصف قصائد الجزء الاول من الديوان ومنها قصيدة دالية مطولة نبذتها بعد ذلك لأنها تعبر عن دفعة من دفعات الفكر لم يبق لها فى نفسى سند سليم ولا مسوغ مقبول • » (١)

ولعل كرهه للوظائف وعدم استعداده الطبيعى أو الخلقى لها هو الذى اقنعه بعدم التأهل لهـــا بمؤهلاتها التقليدية من شهادات كانت فى زمانه ، خاصـــة ، لا تقصد فى الأعم الأغلب الا لما تهيئه لصاحبها من وظيفة تنسبه الى الميرى وتحسبه عليه فاكتفى العقاد من مدرسة الدولة **بالشهادة الابتدائية** حين لم يقنع من **مدرسة الحياة بما هو أكبر بكثير** فظل حياته طالبا فى **تلك المدرسة وأستاذا بها يتعلم** عليه حملة الاجازات **بمختلف مراتبها وألقابها** •

وهذا القلم الذى **استقر نصف قرن بين أصابع** العقاد فى ثبات واعتداد **كان له درعا وكان سـلاحا** فحين نشبت **الحرب العالمية الاولى ومست أسـوان** بالتجنيد الاجبارى ، **والاعتقال المتكرر والاتـاوات لتعلات ملفقة ، شهر العقاد سلاحه الخاص : القلم•** فكتب ونشر **فى تحد ظاهر هو سمة من سمات العقاد** حتى **ان السلطات عندما نفت ناظر مدرسة المواساة الى جزيرة مالطة تعمد أن يشغل مكانه تحديا للأمر** كما يقول •

وبيدو ان التحدى أفاده هذه المـرة فان مـدير الاقليم حين ضاق به تعذر عليه نفيه اشفاقا أن يقال انهم يضطهدون المدرسة الاسلامية الوحيدة فى البلدة وان احتال للأمر فصدمه بمفتش الداخلية الانجليزى حتى اضطر العقاد أن يرحل من أسوان متنكرا ، ولكنه لم يكف عن حربهما حتى أودى بهما فى النهاية فانه لم يكد يطأ أرض القاهرة حتى لاذ (بجعفر والى باشا) وكان صديقا وكان فى ذات الوقت وكيلا للداخلية فكان يصطحبه كل يوم الى

---

(١) « التفكير فريضة اسلامية » ..

(١) العدد ١٢٠٠ من اخر ساعة ٥٧/١٠/٢٢

مكتب المستشار ليشهده على كذب التقارير ضده التى تفد كل يوم من أسوان منذرة بخطر وجوده فى الاقليم ، مما أدى الى احالة المدير الى المعاش قبل موعد الحركة الادارية فخرج من أسوان ولحق به المفتش ، ومن الطريف أن المدير الذى خلفه كان يدعى « مقبل باشا » فأبرق العقاد الى أصدقائه فى أسوان يقول :

« شر مدبر وخير مقبل »

وحين كان العقاد يعمل فى وظيفة بمصلحة الايرادات بقنا — وهى مركز أدبى قديم — انشأ مع أهل الادب بها — جمعية أدبية كانت تجتمع يوم الخميس من كل اسبوع فى مبنى الكنيسة باتفاق مع قسيسها البروتستنتى ٠

ثم خلف الصعيد وسافر الى القاهرة وعمل بالكتابة والصحافة ٠

وتاريخ العقاد فى الصحافة يبدأ بصحيفة « الدستور » التى أصدرها الاستاذ « محمد فريد وجدى » منذ نصف قرن فقد كانت أول صحيفة يومية عمل فى تحريرها وأول صحيفة أيضا واظب عليها فقد عمل بها من العدد الأول الى العدد الاخير مضطلعا بنصف اعباء التحرير والترجمة والتصحيح وتهذيب الرسائل والأخبار فقد كان هو المحرر الوحيد مع صاحبها ٠٠

وقد كان العقاد يوقع مقالاته الأولى باللقب وبالحرفين الأولين من اسمه : « ع٠م٠العقاد » متأثرا بالمجلات الأجنبية التى كان يقرؤها « ومن الطريف أن هذا لفت اليه النكت المصرية فكان رفقاؤه يسمونه « عم العقاد » ويتفكهون « ماذا تقول يا عمنا » ٠٠ الخ ٠٠

ولكنه فى سنى الحرب انصرف أكثر وقته الى التدريس ولكن علاقته بالصحافة لم تنته وان كانت قليلة منقطعة على تعددها وتنوعها ٠ فقد اتصل بألوان من الكتابة الصحفية أتاحت له الوقوف على طرف من أسرارها وخباياها ٠ وفى هذه الفترة كتب الى المجلات الشهرية والصحف الأسبوعية كما اشتغل بالصحافة اليومية فى غير القاهرة ٠

وقد عمل العقاد رقيبا نزولا على رغبة جعفر والى (باشا) وكيل الداخلية ولكنه لم يلبث ان اصطدم بالرقيب العام مستر « هورتيلور » فى ذلك الوقت فالقى اليه باستقالته ولما يمض عليه غير أسبوع ٠

ثم اشتغل بالتدريس فى مدرسة وادى النيل الثانوية على مقربة من مكتب « المقتطف » والمقطم ، حيث كان يكتب فى فلسفة المعرى وفلسفة شوبنهور مقارنا بينهما وقد استدعاه ذات يوم الدكتور يعقوب صروف واقترح عليه الرحلة الى الخطوط الأمامية فى صحراء سينا ليصفها بثا للطمأنينة فى النفوس ولكن العقاد رفض لأن الدفاع فى ذلك الوقت كانت تقوم به دولة الحماية وهو يناوئها ٠

ثم انقطعت به الأسباب حينا قبيل انتهاء الحرب العالمية الأولى فآوى الى بيته الذى اختاره بحى الامام الشافعى متعمدا ليكون بعيدا عن القاهرة بتكاليفها فلم يكن يفد عليها الا مرة فى الأسبوع هى يوم السبت وفى احدى هذه الزيارات علم انه مطلوب للتحرير فى صحيفة « الاهالى » بالاسكندرية

وكانت « الأهالى » احدى ثلاث صحف كانت شبيهة بالرسمية ٠٠ فقد عمل على انشائها « محمد سعيد باشا » رئيس الوزارة فى ذلك الحين لتكون لسان حاله ٠ ومن الطريف ان اسمها هو نفس الاسم الذى كان اسماعيل اباظة باشا يصدر به صحيفته وقد وقع الاختيار على هذا الاسم بذاته (لأن اسم « الاهالى » يقابل اسم « الشعب » واسم « الامة » مصبوغا بالصيغة التى تدل على معنى « الرعية » ولا يفهم منها معنى المقاومة والثورة ، كما يقول العقاد ٠

ولما شرعت صحيفة « الاهالى » فى مهاجمة الرأى السياسى الذى كان يتشيع له العقاد ، تركها وعمل بجريدة « الاهرام » حيث كان يدافع بقلمه عن القضية المصرية وقد حدث عندما أعلن ملنر بلاغه أن ترجمته الحكومة فى بلاغها الرسمى (ان الغرض من التحقيق اعطاء الاستقلال » تحت أنظمة دستورية) وشايعتها الصحف بايعاز منها ماعدا « الاهرام » فقد رأى العقاد « أنظمة حكم ذاتى » حدث هذا فى ظل الأحكام العرفية وكان هذا النزوع الى اشهار الحقيقة والجهر بها احد الأسباب التى عرضته للنفى يوما ٠

كما حارب العقاد الملكية فى مصر بلا هوادة من أجل الدستور وارساء قواعد الحياة النيابية فقد حدث أن سلم عبد الخالق ثروت الدستور للسراى حيث ظل بلا اعلان لان الملك فؤاد كان يريد ان يسقط من الدستور عبارتين أولهما ٠ (الأمة مصدر

السلطات) والأخرى (الوزارة مسئولة أمام البرلمان) وفى سبيل هذه الغاية حاول استمالة بعض الوفديين فاذا العقاد يفتح عينه على المكيدة فكتب مقالة يقول فيها ان الدستور كما كتب يعلن واذا كانت به أخطاء فالبرلمان يناقشها . وقدرلهذه المقالة احدى اثنتين اما ان يرفض البلاغ نشرها فتنكشف الحقيقة واما ان ينشرها فتحبط المؤامرة . ونشرت المقالة وابطل التدبير الذى بيت بليل ...

ثم توالت الوقائع . حدث أن أقال الملك فؤاد الوزارة الوفدية وأقام وزارة يرضاها وهذا نذير يهدد بالغاء الحياة النيابية فوقف العقاد على منبر البرلمان يعلنها مدوية ان شعبنا قادر على سحق أكبر رأس تتعرض لحرياته . وحفظها له الملك فؤاد .

على ان العقاد لم يكتف بهذا بل ظل يكتب مقالات عن الرجعية يرتد الهجوم فيهـا بلا مشقة الى الملك فؤاد فأفضى به الأمر الى السجن .

وحياة العقاد سلسلة طويلة من الكفاح . الكفاح بكل ألوانه .. الكفاح الأدبى والسياسى والمادى أيضا فقد صارع الرجل الزمن والأحداث والسلطات فى عهود شتى حتى استطاع ان يزحزح كل القوى المعوقة وينفذ الى مكانه الطبيعى فى الحياة . وكان يقضى الليل يقرأ على ذبالة مصباح ويقضى النهار على وجبة واحدة من الخبز والجبن أو من الخبز والفول .. وتعقبه فى أعقاب الحرب العالمية الأولى الاستعمار والسلطات الممالئة له ، ولكنهم لم ينالوا منه شـيئا غير أن أخرجوه من بلده أسوان ليعود . واضطهدته الملكية حتى أودعته السجن ، وعرف مرارة الغبن والجحود فعاش متفردا معتدا بنفسه كثيرا بشخصه الفرد ، غير آبه بمن يعيبون عليه التفرد والعزلة أو الاعتداد ، خلص للادب والعلم مخلصا له وعاش بين كتبه لا يمل صحبتها ولا تمله ، كلاهما غنى لصاحبه وكفـاء ، وقد انتظمت حياته على القراءة والكتابة ، فهو اما أن يستزيد واما أن يزيد ، رفيقه فى العمر كتاب هو قارئه أو هو كاتبه ، فليس غيره على الحالين صاحب وخدين .

وقد أوتى العقاد الكتابة بكل ملكاتها ومواهبها ففاض بالشعر وتوسع فى المقال والنقد والتاريخ .. واللغويات والدين والفلسفة والعلوم وعالـج القصة وبهذه المواهب المتنوعة المتعددة ، مصحـوبة بالقدرة على التأمل النـافذ من ذهن موسوعى استطاع العقاد كما يقول الدكتور عثمان أمين ان يفتح فى عالم الفكر **طريقـا طويلا بلغ فيه بجهده وصبره غاية قلما يبلغها مفكر واحد فى عصر واحد .**

ولما تنسك العقاد فى مكتبته **رفض المناصب** وقد عرض عليها منها ما يغرى . عرض عليه سعد زغلول قبل موته أن يكون مديرا لدار الكتب فلم يطاوعـه وعرض عليه محمد محمود عمادة كلية الآداب ، فلم يسلس له . انه الاكتفاء الذاتى - لو صح هـذا التعبير - فى دنيا الأفراد . لكان العقـاد أدوع رفضه كل صفاته من جبروت وصرامة واعتـداد واستعلاء وزهد فى المناصب وما تضفيه .. انه الأغنى بالقلم .

وهكذا عاش العقاد لقلمه وعاش به .. عـاش واوعا بالمعرفة الانسانية على اختلاف ألوانها . يخف اليها فى مظانها .. عصامى صنع نفسه على غير مثال فى الرجال وشق طريقه فى الحياة بسلاح الذكـاء الفطرى والموهبة الأصيلة التى يزيدها الصقل والتجربة والطموح تألقا ومضاء وهو يجيد من اللغـات غير العربية الانجليزية اجـادة تامة .. روى لى مرة انه كان اذا كتب فى العربية تمثلت الجملة فى ذهنه لأول وهلة ، انجليزية ثم يخرجها على الورق عربية وذلك من طول قراءته للانجليزية وتشربه لها وانه ليستعين بها على فهم الايطالية والاسبانية اللتين يفهمهما بقدر ماهو مشترك بينهما وبين الانجليزية .

أما الفرنسية فقد تعلمها أقصد علمها نفسه أثناء سجنه .

وفى الأدب العربى كان العقاد يؤثر من كتابه ابن المقفع وصاحب الأغانى ومن الشعراء ابن الرومى .

وعملاق الفكر العربى والأدب العربى كان أسلوبه بخصائصه المتميزة يمثله ويعلن عنه **أسـلوب العقاد** أسلوب منطقى يعتمد على المقدمات والنتائج حتى لتحس ازاء مقالته أن افكارها مرتبة ترتيبـا يتميز فيه البدء والختام قبل أن يخط فيها حرفا . وأدب العقاد كما يقول الدكتور عثمان أمين (أدب الفكرة الواعية فى أرفع منازلها .) وقد كان ملاك الرأى عند العقاد فى الفن والادب هو ان (الفـن والأدب وجدان انسان ، ولن يكمل الانسان بغـير ارتفاع فى طبقة الحس وارتفاع فى طبقة التفكير ، وان التمام فى مزاياه الانسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير) «١» .

---

(١) ديوان « بعد الأعاصير »

الصرامة والجد والتوقر طابع جلى فى أدب العقاد شعره وترسله • وأسلوب العقاد أسلوب علمى مالم تغلب عليه طبيعة الموضوع ان كان أدبا خالصا • الجملة عنده بنيان مرصوص • والكلمة فى مقاله لها موقعها الذى لاموقع غيره يكفل لها الجلال والخطر ، فهو بحق امام من ائمة العارفين بمقامات الكلام •

وهو لايرتاح الى الجمل المعترضة ومن ثم يدخلها فى السياق • ويتحكم فيه السياق نوعا ما حين يملى عليه التعبير المختار أو يوحى به •

ومع ما لأسلوبه من الطابع العلمى الا انه يميل الى الايقاع ونهاية الفواصل فى غيرحشو أوفضول • وهو يؤثر المعنى على اللفظ وان كان يستهويه السجع أحيانا فى موضوعات التهكم والدعابة كما يختـــاره فى الموضوعات الوجدانية وما اليها مما يلحـــق — بالأغراض ويزيدها جلاء وتوكيدا كأنه اللحن الذى يضيف الى الكلمات ومعانيها قوة ليست للكـــلام الذى يسمع بغير تلحين)

وهو متعصب للفصحى ولا يقبل التساهل فيها ويرى أن الكتابة الانسانية ماكانت باللغة الباقيـة ذات القواعد •

ولكن تعصبه للفصحى فى الحقيقة كان رد فعـل للهجوم عليها من جهات عدة وكان العقــاد يرى ••

« الحملة على اللغة فى الاقطار الأخرى انما هى حملة عـلى لسانها أو على ادبها وثمرات تفكيرها على أبعد احتمال ، ولكن الحملة على لغتنا نحن حملة على كل شيء يعنينا وعلى كل تقليد من تقاليدنا الاجتماعية والدينية وعلى اللسان والفكر والضمير فى ضربة واحدة . لان زوال اللغة فى أكثر الأمم يبقيها بجميـع مقوماتها غير ألفاظها ، ولكن زوال اللغة العربية لا يبقى للعربى أو المسلم قواما يميزه من سائر الاقوام ، ولا يعصمه أن يذوب فى غمار الامم فلا تبقى له باقية من بيان ولا عرف ولا معرفة ولا ايمان . » (١)

ولم يقف العقاد عند هذا الحد بل انبرى يبرز **المزايا العلمية** لهذه اللغة فى كتاب كامل حين مست الحاجة الى ابراز هذه المزايا غاية المساس لأنها فى يقينه (قوام فكرة وثقافة وعلاقة تاريخية لا لأنهـا لغة كلام وكفى(٢) » •

وهو يزور عن النظرة المتشـــائمة ويعزف عن أصحابها أمثـــال سومرست موم وان كان لا ينكر على هذه النظرة انها اصدق المذاهب على ان تمتزج بالعطف والرحمة كالذى تطالعه العين فى أدب المعرى وشوبنهور •

والعقاد فى نقده يراه قوم متعصبا لرأيه فأفكاره قضاء من حقه التسليم • ونسوا أن أفكاره هـــذه حياته •• انها زوجه والولد • انها نورعينيه • انها دنياه وعالمه • حين يفكر الآخرون ولكن ســـاعة من نهار أو سانحا من خاطر أو حتى اهتماما مقصودا ولكنه أحد اهتمامات كثيرة هى فى مجموعها لاتلهيهم عن مناعم دنيا تعفف عنها العقاد وترفع عليهـــــا واستبدل بها عالم الفكر ومحرابه ليتعبد فيـــه ويتهجد وكأنه الكاهن حتحور كما كان يلقبه تلاميذه الصغار حين كان هو نفسه صغيرا بحساب السنين •• لا بل ان العقاد وحده جمعا من الفراعين أصحاب البطولات المعدودة والأمجاد الباقية •

بك ان تقـــول وأن تعيـــــدا   صــــادفت من فيض مزيـــدا
تروى مآثر واحــــــــــــد   وكأنمـــا تروى عديـــــدا

اننى آتى بالتفسير للظاهرة الانسانية العجيبـة التى نسميها العقاد ثم أنتهى بعد المطاف الى وصفه هو لما أريد •• وما أحوجنى الى وصفه هذا ، للعظمة لأصل الى تعريف قريب لشخصه العظيم • وبعض قوله فى هذا المضمار فى كتابه « **عبقرية محمد** »

ان « للعظمة خصائص تدعو الى العجب ، وان كانت معروفة الأسباب ، وناهيك بالعظمة التى ترتقى هذا المرتقى .

فمن تلك الخصائص أنها قد توصف بالنقيضين فى وقت واحد لانها **متعددة الجوانب** فيراها أناس على صورة ويراها غيرهم على صورة أخرى وربما رأتها العين الواحدة على اختلاف فى الوقتين المختلفين

ولأنها تبعث الحب الشديد كما تبعث البغض الشديد ، وبين الطرفين مجال للاعتدال يستقيم للراشدين ، ومجال للمغالاة من هنا وللمغالاة من هناك .

ولأنها عميقة الأغوار فلا يسهل استبطانها لكل ناظر ، ولا يتأتى تفسيرها لكل مفسر . »

***

ووصفه هذا للعظمة ينطبق عليه فقد كان كابن سينا ، المعجبون به على الجملة أكثر من محبيه ، لأنه رزق أسباب الحسد من جميع نواحيه • فكان رجلا عظيم الذكاء عظيم الاعتداد بالنفس عظيم النشـاط ممتلئا بالحياة (١) » •

---

(١) كتاب « أشتات مجتمعات » ص ١٢٧
(٢) كتاب « اللغة الشاعرة »

(١) « الرئيس ابن سينا » ص ١٧

وآثر فنون المعرفة عند العقاد بترتيب :

* الشعر عربيا وأجنبيا وما يلحق به من نقد ودراسة ·
* البحث فيما وراء الطبيعة ·
* البحث فى العلوم

ومن عجيب أن هذه التحليقات التى أغنت أدبنا وتاريخنا · هذه الآفاق التى أحسنت الينا ، أساءت الى ربها ، شاعرا · **فشعر العقاد قيمة انسانيــة كبرى بما أعلى من شأن (الانسان) وليس شعرا عربيا فحسب ، وكانت أحب صفات العقاد الى نفسه صفة (الشاعر)** ولكن بحوره فى الكتابة على اختــــلاف ألوانها غلبت صفة الكاتب وصفة المفكر وصـــــفة الأديب ·· يضاف الى هذا ان العقاد شاعرا يقترن فى أذهان الناس برفيقيه الشـــاعرين المازنى وعبد الرحمن شكرى عضوى مدرسة الديوان ·· والذى حدث أن المازنى زهد فى الشعر وخلص للنثر ·· وشكرى زهد فى كل شىء ·· الشعر والنــــاس والحياة وآض الى عزلة رهيبة أسلمته الى العـــزلة الكاملة ··

هذه العوامـــــل مجتمعة ومتفرقة ألهت الناس وأنستهم ما لا يغفل عنه فى مجال التاريخ والتقدير وهو **مثالية العقاد** فى الشعر وتفرد **العقاد** فى الشعر وقد سبقنى الى هذا القول الدكتور طه حسين الذى أعلن سنة ١٩٣٤ على الملأ : **انى لا أومن فى هذا العصر الحديث بشاعر عربى كما أؤمن بالعقـــاد · »** ولم يقل الدكتور طه حسين وهوأعلم بمواطن الكلام هذا القول ، تحية مجامل ، وطالما تعارض الرجلان فى الأدب وفى غيره مما تتشاحن فيه الآراء ولكنه قاله عن علم رجل الأدب بالعقاد الذى خلق لنفسه بالدرس المتصل الطويل الذى لا يعرف حدا ، (**قوة لم يعرفها غيره من شعرائنا · قوة خاصة خارقة لايعرفهـــا شعراء العرب** لأنهم من أقل الناس قراءة فى هـــــذا العصر ، **خلق العقاد لنفسه قوة شاعرة لاتجد لها نظيرا الا فى أوربا** حيث يلتمس الشعراء الفن لافى الأدب وحده بل فى العلم وفى كل شىء آخر)

وحين يحدد الدكتور طه حسين مكان العقاد فى الشعر ومتى ؟ منذ **ربع قرن** يعلن مرة أخرى ··

« ان المدرسة القـــديمة قد ماتت بموت حافظ وشوقى وان المدرسة الجديدة ـ أى مدرسة العقاد ـ قد أخذت تؤدى حقها وتنهض بواجبها فترضى المصريين والعرب جميعا فاذا الشعر الجديد يفرض نفسه على العرب فرضا ، **واذا** الشعور المصرى والقلب المصرى والعواطف المصرية أصبحت **لا** ترضى ان تصور كما كان يصورها حافظ وشوقى انما تريد وتأبى **الا** أن تصور تصويرا جديدا ، هذا التصوير الذى حمل الملايين على اكبار العقاد . »

لماذا أكبر الدكتور طه حسين العقـــاد وآمن به وحده دون غيره من الشعراء فى هذا العصر ؟

(لأنى حين أسمع شعر العقاد انما اسمع الحياة المصرية الحديثة)

ثم لماذا أيضا ؟

« ثم لانى اذا قرات شعره مرة ومرة ـ لم استطع أن أقول لنفسى : قد قرات هذا الكلام من قبل أو أين قرات هذا ، أفى شعر البحترى أم عند أبى تمام أم سبق أبو نواس الى مثل هذا الكلام ؟ كلا .. **انما تقرءون العقاد فتقرءونه وحده** ، لأن العقاد ليس مقلدا ، ولا يستطيع ان يقلد ، ولو حاول التقليد لفسدت شخصيته وشخصية العقاد فوق الفساد ، خذوا ما شئتم من دواوين الشعراء المعاصرين الذين أكبر منهم كثيرين وأحب منهم كثيرين أنا واثق أنكم لن تمضوا فى قصيدة حتى تذكروا شاعرا من المتقدمين أو أن تذكروا شاعرا من الغربيين المحدثين ولكن انظروا فى العقاد خذوا بيتا من العقاد أو قصيدة أو مقطوعة **فلن تروا الا العقاد .** »

لقد وجدتنى فى هذا المقال منساقة الى وصـــف العقاد بنوابغ الصفات **مما قد يحمل على أنه تحيــة وفاء لما** أضيعنا ان لم نؤدها، **أواعجاب تلميذة بأستاذ** عظيم ولكنى أصف العقاد **مطمئنة الى أن الوصف مهما** بدا مغاليا أو ظن به الغلو والاسراف فانه يجـــد سندا من أعمال العقاد **يدعمه ويزكيه فيغدو صحيحا** لا اسراف فيه **بل يجد سندا من أقوال افذاذ لـم** تستطع المعاصرة أو المنافسة **أن تحجب كلمة الحق أو** حتى زهو الفخر واشادة التقدير ··

***

وكان العقاد يخطط لحياته فلا ينجز مشروعا حتى يرسم آخر فلا يستريح بينهما الا **أسبوعا** والراحة هنا معناها أنه يتخفف فى القراءة فيختار الموضوعات الخفيفة والشيقة فاذا فرغ الأسبوع الموعود شرع فى وضع الكتاب الجديد · وآخر اهتماماته سلسلة أتم بعض حلقاتها وهذه السلسلة كتب أربعة عن :

الله ـ الكون ـ الانسان ـ الشيطان

وقد أنجز العقاد منها كتابه (ابليس) وكتابه (الله) الذى احتشدت له ملكاته كلها ، وبعد رحلته الفلسفية الطويلة فيــه ، انتهى الى القـــول بـأن **(الايمان ظاهرة طبيعية فى هذه الحياة · لان الانسان غير المؤمـــن انســـان (غير طبيعى)** فيما نحسبــه

من حيرته واضطرابه ويأسه وانعزاله ، عن الكون الذى يعيش فيه ، وان الحس والعقـــل والوعى والبديهة جميعا تستقيم على الايمان بالذات الالهية وأن هذا الايمان الرشيد هو خير تفسير لسر الخليقة يعقله المؤمن ويدين به الفكر ويتطلبه الطبع السليم)

كما انتهى بحثه فيه الى ان « **العقيدة الدينية هى اقرب الفلسفات الى المعقول** »

وليس قصارى الأمر فيها أنه أمر تصـــديق وايمان .

لا بد من وقفة فى كل تفسير للوجود .

فوقفة المؤمن اصح من وقفة الفلاسفة فى النهاية: كل ما هو محدود فقد يحيط به القياس ، ولا احاطة بما ليست له حدود « **البارى** » قديم سرمدى لايحده الزمان ولا المكان .. ليس كمثله شىء ، وهنا يحسن الوقوف ..

الأنه عقيدة وكفى ؟

ومن مشروعاته فى الكتابة لو أن العمر امتد به ، الكتابة عن الغزالى وعن بعض الشعراء مثل توماس هاردى وهاينى .

واذا كان الدكتور زكى نجيب محمود يشبه شعر العقاد بانه .

« اغرب شىء الى فن العمارة والنحت وان القصيدة عنده بناء من الصوان ، والقلم فى يده اشبه بازميل النحات وانه لايصوغ قطعة من العجين اللين ولا يقيم بناء من الطين الطرى الطواع فلا الفكرة عنده قريبة المنال ، ولا المادة سهلة التشكيل القصيدة عنده هى المسلة القديمة قدت من حجر الجرانيت لترسخ فى الارض وترتفع الى السماء فها هنا العمق .. والسموق معا »

اذا كان الدكتور الباحث يقصر هذا الوصف على شعر العقاد ، وهو اكبر مجالى أدبه فان هذا الوصف يصدق فى غير زيادة أو تحريف على أدب العقاد كله شعره ونثره على السواء ، فكل كتاب للعقاد وراءه جهد دارس متعمق محيط ، وكل كتاب للعقـــاد بصورته التى هو عليها من حيث التناول والصياغة ومادة الموضوع ونفاذ الرأى والتحليل (مسلة) قدت من حجر الجرانيت لترسخ فى الارض وترتفع فى السماء وليس بكتاب للعقاد ما احتوى على فكرة قريبة المنال أو مادة سهلة التشكيل .

ولكن اقرب كتبه اليه كتاب « ابن الرومى : حياته وشعره » ، ان بينه وبين الشاعر تجاوب الفن حتى ليراه فى النوم على صورة واحدة كما حدثنى مرة .. وهو يرى فى ابن الرومى ..شاعرا وصافا لانظيرله فى آداب الدنيا على كثرة ما فيها من وصف ووصافين

فهو حين يكتب عنه يجد رضى نفسه فى الكتابة . انه يرتاح حين يعطيه حقه ويرفعه الى حيث يجب ان يكون .

لقد كتب العقاد عن عمر ، الذى نال بكتابه عنه جائزة الآداب ، ولكنها كتابة الانسان الذى يؤدى واجبه ويقول ما يعتقد ، ولكن كتابه « ابن الرومى » فيه **ذاتية واضحة** تحب فى اعجاب وتتعصب فى فى حماسة ..

* * *

وقد ترجم كتاب (الله) الى الفارسية كما ترجمت بعض كتب الأستاذ العقاد فى ألمانيا وروسيا وفرنسا .

وترجمت الى الفارسية والاردية والملايو كتبه :

(عبقرية محمد) (ابو الشهداء) (عبقرية الامام) .

ولكتابه الأول « خلاصة اليومية » قصة هـــو يرويها :

« كان يأسا من معنى الحياة .. كل غاية فى الحياة .. لاننى قبل ذلك بشهور عكفت على القراءة فى كتب « الفلسفة المادية » واكثرت من النظر فى مذهب النشـــوء والارتقاء ، فلاح لى انه اصدق من اقوال خصومه المتعصبين الذين تصدوا للرد عليـــه بين الاوربيين باسم الدين ولاح لى من النظرة الاولى عـــلى غير روية فيه انه يهبط بالانسان الى حضيض الحيوان ، ولايبقى بينه وبين السماء معراجا واحدا يرتفع عليه .

وكذلك كتبت فى مقدمة كتابى « خلاصة اليومية » ان الانسان حيوان راق ولكنه حيوان .

وقصة « الخلاصة » هذه هى قصة الامل الذى بقى عندى يومئذ فى شهرة الادب وفى عدد الايام التى قضيتها قبل ظهور هذا الكتاب وكنت أظننى مبالغا اذا حسبتها بأكثر من الايام .

هو الموت اذن كما استقر فى خلدى بلا اثر ولاخبر ، وهو الموت اذن امضى اليه صفر اليدين من مجد الادب ومن مجد الدنيا ومن كل مجد يبقى بعد ذويه .

و « اليومية » هذه هى دفتر صغير كنت أقيد فيه الخواطر والتعليقات وابادر الى ايداعه ابيات الشعر التى نظمتها ولم اتمها قبل ان انساها ، او رؤوس الموضوعات التى نظرت فيها ولم افرغ من دراستها او ملاحظات الطريق ونوادر الاحاديث العابرة التى اعادوها فى مناسباتها . وقد اجتمع عندى من هذه اليوميات دفاتر ثلاث سنوات فلما وقع فى وهمى أننى ساذهب بغير اثر ولا خبر ، تصفحت هذه الدفاتر ونقلت منها صفحات متفرقة تشتمل على جميع نماذجها وبعثت بها الى صـــديق فى القاهرة أقول له ان هذه الصفحات هى كل ما أتركه اذا تركت الحياة . فان وجدنى اهلا للذكر ووجدها اهلا للنشر فتلك كرامة الصديق الراحل على الصديق الباقى ، والا فلا حرج عليـــه ان يهمل نشرها ويسلمها للنسيان .. يطويها حيث طواها فى زاوية من زواياه .

ثم طبعت خلاصة اليومية بعد ان اضفت اليها وحذفت منها وكان من التوفيقات التى لم ارقبها انها نفدت فى اقل من ستة شهور ، فلم يبق من الفى نسخة طبعتها منها غير مائة او نيف ومائة ، وهو نجاح غريب لكتاب ولدته فكرة بائســـــة من الحياة » .

ولكنه لم يخرج من الدنيا فى ذلك الوقت الذى قدره لأن الله أراد بنا خيرا فعاش العقاد ليملأ الدنيا وعاش ليملأ حياتنا أدبا وعلما وفكرا ، وأملا فى (الطموح) وفى (الكرامة) وفى (الانسان) .

* * *

وأدب العقاد على جديته وصرامة فيه لايخلو من المرأة حبيبة وصديقة فالعقاد من ذلك الرهط الذى كان يؤم صالون (مى) الأدبى ويغشى مجالسها ، ومى هى بعينها (هند) فى (سارة) وفى الديوان. **وظاهرة فى أدب العقاد أن كل اسم فى «انديوان» أو « سارة » من حيث الوزن العروضى له نظيره الحقيقى** حتى تلك التى يدعوها « يا بنية » فى ديوانيه « أعاصير مغرب » و « بعد الأعاصير » .

وجوهر الرأى عنده فى قضية المرأة كما جاء فى أكبر كتبه عنها « المرأة فى القرآن الكريم » أن :

« ملاك العدل والمصلحة بين الجنسين ان تجرى الحياة بينهما فى الامة على سنة التعاون والتقسيم لا على سنة الشقاق والتناضل بالمطالب والحقوق .

وليس الخلاف بينهما بالخلاف الذى ينفض بالصراع على كفاية واحدة يدعيها كلاهما فى مقام الخصومة ، ولكنه خلاف على كفايتين ايهما اصلح لهذه وأيهما أصلح لتلك ، وان صلح كلاهما لكفاية الاخر فى كثير من الاحيان » .

وهو حين يرى وظيفتها المثلى التى تستقل بها ، حماية البيت فى ظل السكينة ، والزوجية من جهاد الحياة ، وحصانة الجيل المقبل لاعداده بالتربية الصالحة لذلك الجهاد .. حين يرى هذا يعلن فى غير مواربة أن حصتها هذه **ليست باصغر الحصتين . ليس تدبير السكينة فى الحياة باهون من تدبير الجهاد** ، وليس العمل الصالح لسياسة الغد بأهون من العمل الصالح لسياسة اليوم .

* * *

حياة طويلة جهيرة كبيرة العطاء ، وحياة عريضة غنية لها تاريخ فى التاريخ **وهى معالم من معالم النهضة الأدبية الحديثة** يقف صاحبها بين أعلامها قمة شامخة باذخة .. حياة ثرة المنابع كثيرة الجوانب كالنهر العظيم تتفرع عنه فى مسيره الجداول والعيون. أملت له ، فى العمر ، الأيام وأملى لها وأمدته وأمدها وعاشت فى أدبه وعاشها . وعلى جلال السن وهالة المشيب رحل عنها وهى مازالت ترتجيه ومازال عنده الكثير مما هو بسبيل كتابته والبحث فيه. كانت الكتابة روح حياته ومعناها ، فلم يحل بينه وبينها الا سفره الى أسوان .. وهو معنى ضخم لا ينفذ اليه الا الأقلون ليعيشوه وحتى هؤلاء يقف بينهم بذكره العريض ، نموذجا وحده ، عباس محمود العقاد ..

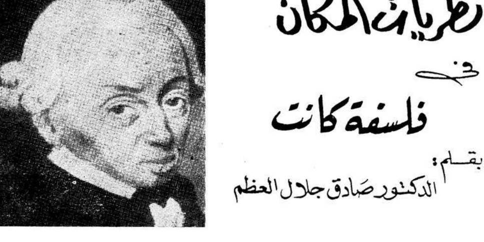
ان القول فى العقاد يطوف مايطوف ثم يقصر عن الاحاطة أو ما دونها ان هى **الا لمحات جانبية** لأن القول الحق فيه والتقييم الدارس لايتأتى الا بالوقوف على الأصول التى درسها العقاد وورود المنابع الثقافية التى عب منها ، وهو أمر تشكل ضخامته صعوبة كبيرة للدرس والتقييم الا أن يسعف صبر صابر وتفرغ مخلص وجد دءوب . ولعل هذا يفسر طواف الدراسات والكتب بمشاهير الكتاب والشعراء دون العقاد من تهيب لمجالاته **وتقدير لوعورة الطريق**

حين ترجم العقاد لابن الرومى قال :

« لان تكون ترجمة ابن الرومى صورة خير من أن تكون قصة ، لان ترجمته لا تخرج لنا قصة نادرة بين قصص الواقع أو الخيال » .

ولكننا ازاء العقاد .. ازاء العملاق نجد أنفسنا أمام قصة نادرة بين قصص الواقع تكاد تكون أسطورة بما اجتمع لها من ألوان التفرد والترفع والامتياز .





نظريات المكان في فلسفة كانت

بقلم: الدكتور صادق جلال العظم

- ١ -

من المعلوم جيدا ان المشكلة الاساسية التى عالجها « كانت » فى نظرية المعرفة هى مشكلة القضايا التركيبية القبلية وامكانية وجودها. ويذكر « كانت » فى شرحه لمنهجه الفلسفى أنه يستعمل طريقتين فى معالجة هذه المشكلة : الطريقة التحليلية والطريقة التركيبية(١). فلو طرحنا هذه المشكلة وفقا للطريقة التركيبية يكون سؤال «كانت الأساسى» : هل يمكن أن توجد القضايا التركيبية ـ القبلية ؟ ونلاحظ أن طرح المشكلة على هذا النحو هو تساؤل عما اذا كانت هذه القضايا ممكنة دون ان نفترض انها موجودة فعلا ،أما اذا طرحنا المشكلة ذاتها وفقا للطريقة التحليلية فاننا نسلم اولا بوجود القضايا التركيبية ـ القبلية « فى الرياضيات مثلا » ثم نسأل عن كيفية تبريرها وتفسير امكانها . فالطريقة الثانية اذن لاتسأل هل هذه القضايا ممكنة وانما تسلم بوجودها ثم تطلب تفسير امكانها . لقد عرض كانت هذه المشكلة بالطريقة التحليلية فى كتابه « مقدمة لكل ميتافيزيقا مستقبله» بينما طبقت الطريقة التركيبية فى كتاب « نقد العقل المحض » .

وفيما يتعلق بالقضايا التركيبية القبلية ، فهناك مواضيع أخرى يمكن أن ننظر اليها من خلال هاتين الطريقتين المذكورتين ، ولنأخذ على سبيل المثال مشكلة تتعلق بالهندسة علما بان كانت كان يعتقد بانها تتألف من قضايا تركيبية قبلية . فاذا طرحنا مشكلة الهندسة فى فلسفة كانت وفقا للطريقة التركيبية فاننا نثير سؤالا حول امكانية وجود نظام هندسى يتألف من قضايا تركيبية قبلية اما اذا طرحناها وفقا للطريقة التحليلية فاننا نسلم بوجود مثل هذا النظام كجزء من معارف الانسان ثم نطلب تبريرا له وتفسيرا فلسفيا لامكانه .

اذا نظرنا الى نظرية كانت فى المكان كما نجدها فى « نقد العقل المحض » على انها تفسير لامكان وجود نظام هندسى يتألف من قضايا تركيبية قبلية دون أن تكون تلك النظرية ملزمة على التسليم بالوجود الفعلى لهذا النظام تكون نظرتنا مستندة الى الطريقة التركيبية . اما اذا نظرنا الى النظرية ذاتها على انها تسلم أولا بوجود هذا النظام الهندسى ثم تعتبر

(١) يقول كانت « بعد انجاز ذلك الاثر ـ أى نقد العقل المحض ـ أقدم هنا مخططا يرتكز على المنهج التحليلى بينما « نقد العقل المحض » كان عليه أن ينجز بالطريقة التركيبية » (المقدمة ٢٦٣ ـ ٢٦٤)

نفسها النظرية الفلسفية الوحيدة التى تستطيع أن تفسر امكان هذا النظام وتبرر وجوده تكون نظرتنا مستندة الى الطريقة التحليلية .

يمكننا ان نذكر مشكلة اخرى فى الفلسفة الكانتية تتعلق بهاتين الطريقتين وهى مشكلة التصورات Concepts اذا سلمنا مع كانت بأن العقل الانسانى يملك منذ البداية تصورات قبلية فارغة منفصلة عن مجال الحس سنضطر الى طرح السؤال التالى : كيف يتم تطبيق هذه التصورات على معطيات الحس المحض ؟ هل لدينا أى ضمان بان هذه التصورات ستنطبق على هذه المعطيات ؟ هل يوجد أى تناسق سابق بين هذه التصورات القبلية وبين المعطيات الحسية ؟ ان اثارة مشكلة التصورات على هذا النحو يعنى : (١) اننا ننظر اليها من خلال الطريقة التركيبية . (٢) ان المشكلة غير قابلة للحل مالم نفترض وجود تناسق ازلى سابق بين التصورات ومعطيات الحس وهذا حل لايقبل به كانت . ان طرح المشكلة بهذا الشكل يخلق منذ البداية هوة سحيقة تفصل فصلا تاما بين مجال التصورات ، ومجال الحس المحض ولا سبيل بعد ذلك لتخطى هذه الهوة . اما اذا طرحنا المشكلة ذاتها وفقا للطريقة التحليلية فاننا نسلم اولا بان هذه التصورات الفارغة لها علاقة ضرورية بمعطيات الحس المحض وتنطبق عليها وتلائمها ثم نسأل عن تفسير لوجود هذه العلاقة أى ننشد نظرية فلسفية تعلل هذا الارتباط وهذا ما حاوله كانت فى « نقد العقل المحض » . ويتطلب الحل الكانتى لهذه المشكلة : «١» أن ننظر اليها من خلال الطريقة التحليلية . «٢» ان نعتبر ان معرفتنا للاشياء تفترض اشتراك الفهم «١» والحس معا . والجدير بالذكر ان نظريته فى المكان « والزمان » تلعب دورا رئيسيا فى حل هذه المشكلة لانها تؤلف صلة الوصل بين الفهم المجرد والحس المحض ومن هنا تنشأ اهمية المكان «والزمان» فى الفلسفة الكانتية . بالاضافة الى ذلك يدعى كانت ان نظريته فى المكان تلاشى جميع الصعوبات والمشكلات التى يجابهها العقل الإنسانى حينما يتأمل لانهائية الكون المكانية وتتجلى هذه الصعوبات والمشكلات فى أولى نقائض العقل المحض .

وسنترك الآن مشكلة التصورات لنركز انتباهنا حول موضوعنا الاساسى وهو نظريات كانت المختلفة فى المكان ، وسنعالج اولا آراء كانت وتأملاته فى هذا الموضوع كما نجدها فى كتاباته قبل ان يدخل المرحلة النقدية وثانيا كما نجدها فى كتاباته التى تعود الى المرحلة النقدية «١»

ونذكر هنا اننا لن نتطرق الى ما قاله كانت عن المكان فى أولى نقائض العقل المحض .

(١) The understanding

ـ ٢ ـ

ذهب كانت فى مقالته « نظرات فى التقدير الصحيح للقوى الحية .. » الى ان الموجودات تتفاعل وان الامتداد المكانى يعتمد على هذا التفاعل ، مخالفا بذلك رأى ليبنتس الذى شاع عن طريق فلسفة ولف . واعتبر كانت الخاصية الاساسية للمكان هى كونه ثلاثى الابعاد ونستطيع أن ـ نستخلص هذه الخاصية الجوهرية للمكان من القوانين التى تضبط تأثير الاجسام ببعضها البعض ، ولذلك نراه يقول :

« يبدو ان الابعاد الثلاثة تنشأ لان الجواهر فى العالم الموجود تؤثر فى بعضها البعض تأثيرا تتناسب شدته تناسبا عكسيا مع مربع المسافة بينهما «هـ ١١»

وبعبارة أخرى ان طبيعة المكان الاقليدى وخاصيته الجوهرية ترتد الى القوانين التى تضبط قوى التأثير

(١) تبدأ المرحلة النقدية برسالة كانت « فى صورة ومبادىء العالم المحسوس والمعقول » وتصل الى ذروتها فى « نقد العقل المحض » .

أول مقالة نشرها كانت « ١٧٤٧ » كانت تحمل العنوان التالى : « نظرات حول التقدير الصحيح للقوى الحية ونقد للبراهين التى قدمها السيد فون لايبنتس وفلاسفة ميكانيكيين آخرين فى معالجتهم لهذا الموضوع الجدلى ، مع بعض التعليقات التمهيدية التى تتعلق بالقوى الموجودة فى الاجسام عامة . » وقد استعملنا عبارة « القوى الحية » للدلالة على تعبير Living force أو Vis Viva ويستعمل كانت فى بعض الاحيان تعبير « القوى الفاعلة » Active force أو Vic activa كمرادف لعبارة « القوى الحية » .

وفى عام « ١٧٦٨ » نشر كانت مقالة أخرى تحت العنوان التالى :

« فى المبدأ الاول للتمييز بين الانحاء فى المكان »
On the first Ground of the Distinction of Regions in Space.

ان ما يهمنا من كتابات كانت المتقدمة هو هاتان المقالتان وقد نشرتا باللغة الانجليزية مع رسالة كانت فى « صورة ومبادىء العالم المحسوس والعالم المعقول »
Kant's Inaugural Dissertation and Early Writings on Space, tr. J. Handyside, The open Court Publishing Co., Chicago 1929.

وسنشير فى هذا البحث الى الكتاب المذكور بالحرف «هـ»

المتبادل بين الموجودات والتفاعل القائم بينها . لقد تبنى كانت هذا الرأى لأنه كان يعتقد فى ذلك الوقت ان خصائص الاشياء تستنتج من ماهياتها وهذه الماهيات هى « القوى الفاعلة » Vis Activa وبما ان الامتداد المكانى الثلاثى الابعاد هو من خصائص الاشياء يجب ان – نستخلصه من ماهياتها أى من « القوة الفاعلة » الموجودة فيها ووفقا لهذا التفكير تحدد القوانين الطبيعية الضابطة لتفاعل الاشياء فى حقبة كونية معينة أبعاد وطبيعة المكان الذى يسود فى تلك الحقبة . فلو كان التأثير المتبادل بين الاشياء على غير ما هو عليه الآن لنتجت قوانين طبيعية تختلف عما الفناه وبذلك تنشأ عنها أمكنة لا اقليدية تختلف بعدد ابعادها عن المكان العادى . لذلك يقول كانت : « ... بسبب هذا القانون » أى قانون التناسب العكسى مع مربع المسافة » تكون جميع الاشياء التى تنشأ فى ذلك الوقت ثلاثية الابعاد . وهذا القانون تعسفى لانه كان باستطاعة الله ان يختار قانونا آخر كقانون التناسب مع مكعب المسافة ومن قانون مختلف ينشأ امتدادا له خصائص وابعاد من نوع آخر » (هـ ١١–١٢)

يتنافى رأى كانت بامكانية وجود امكنة لااقليدية مع نظرية نيوتن فى المكان المطلق ، وتقول هذه النظرية بأن طبيعة وخصائص المكان الاقليدى الثلاثى الابعاد ضرورية أى لايمكن ان يوجد مكان سواه على الاطلاق . وزيادة فى الايضاح بامكاننا أن نقارن بين نظرية نيوتن ورأى كانت . اعتبر نيوتن المكان وعاء فارغا يحوى على الاشياء ولهذا الوعاء طبيعة وخصائص لاتتأثر بنوعية الاشياء الموجودة فيه ، اى ان الوعاء يحتفظ بجميع خصائصه مهما كانت طبيعة الاشياء التى يحتوى عليها ومهما كانت القوانين التى تضبط تفاعل هذه الأشياء . لذلك يرى نيوتن أن وجود الوعاء سابق على وجود المحتويات وحتى لو أبيدت المادة الموزعة فى انحاء المكان ابادة تامة لما مسه أى تغير أو تحول انه يبقى دوما على حاله ، وكما سبق القول ان مكان نيوتن الثلاثى الابعاد مطلق وضرورى . ويبدو لنا أن كانت لا ينكر ان خصائص المكان – ايا كان نوعه – ضرورية ولكن هذه الضرورة ليست مطلقة بل هى نسبية بالقياس الى نوعية القوانين الطبيعية السائدة التى ينشأ عنها ذلك المكان . فلو اخذنا مكانا له عدد – س – من الابعاد تكون خصائصه ضرورية بالنسبة الى القوانين التى نشأ عنها كضرورة خصائص المكان الاقليدى بالنسبة الى قانون التناسب العكسى مع مربع المسافة . وحسب رأى كانت فى هذه المرحلة من تفكيره الفلسفى لا يجوز ان نشبه المكان بوعاء لا يتأثر بما يحتوى عليه من أشياء كما فعل نيوتن لان طبيعة المكان ليست مستقلة عن نوعية الاجسام الموجودة فيه ولو تلاشت هذه الأجسام لتلاشى المكان معها «١» ويعلق كانت على نظريته فى المكان قائلا : « يبدو أن الاستحالة التى نلاحظها فى انفسنا فى تمثل «٢» مكان له اكثر من ثلاثة ابعاد ناتجة عن اننا نتلقى الانطباعات – الخارجية وفقا لقانون التناسب العكسى مع مربع المسافة ... » (هـ ١٢)

ومع ان كانت يسلم بامكانية وجود امكنة لا اقليدية الا أنه يقول بعدم امكانية تمثل هذه الأمكنة. ان المكان الوحيد الذى نستطيع تمثله هو المكان الاقليدى المعهود . ويشرح لنا كانت سبب ذلك فى الاسطر التى استشهدنا بها اعلاه . ولو اردنا ان نستعمل لغة كانت النقدية لقلنا ان المكان الوحيد الذى يمكن ان يعطى للحدس هو المكان الاقليدى الثلاثى الابعاد . يميز كانت اذن بين الامكنة اللا اقليدية التى باستطاعتنا أن ندرك ذهنيا امكانية وجودها وبين المكان الاقليدى الذى باستطاعتنا أن نحدسه فعلا .

نستخلص مما قلناه عن آراء كانت فى المكان فى هذه الفترة من تاريخ نموه الفلسفى ثلاث نتائج : ١) ان خصائص المكان وعدد ابعاده تعتمد على طبيعة المادة الموجودة فيه وعلى القوانين التى تضبط تفاعل جزيئاتها . ٢) ان وجود الأمكنة اللا اقليدية ممكن . ٣) ان المكان الوحيد الذى يمكننا تمثله أو حدسه هو المكان الاقليدى . ان اقل ما يقال فى هذه الآراء الكانتية حول هذا الموضوع انها سبقت عصرها بمئات من السنين ، وان كانت اكتشفت علاقة هامة بين طبيعة المكان وخصائص المادة . ولكنه تراجع عن بعض هذه الآراء التى لابد انها بدت ثورية وغريبة لمعاصريه .

عندما دخل كانت مرحلته النقدية غدا أكثر تحفظا ورصانة فى تأملاته حول هذا الموضوع .

(١) فى نظرية النسبية لاينشتين يعتمد المكان على طبيعة المادة وخصائصها .

(٢) Representation (Vorstellung)

وهنا يتبادر الى ذهننا السؤال التالى : الى اى حد تتنافى نظرية « كانت » النقدية فى المكان مع آرائه الأولى التى عرضناها ؟ وما هى أوجه الاختلاف وأوجه الشبه بين نظريته وآرائه الاولى حول المكان ؟ ان الفارق الأساسى بينهما هو ان نظريته الأولى تستخلص المكان وعدد ابعاده من خصائص المادة — الموجودة فيه ومن قوانين تفاعلها مع بعضها البعض بينما تستخلص النظرية النقدية المكان من الحساسية أى ان المكان فى هذه النظرية يصبح « صور الحدس الخارجى » • لقد فصل كانت فى نظريته النقدية فصلا تاما بين الصورة والمادة وحلل الأولى بمعزل عن الثانية وبذلك قضى على فكرته الجريئة التى اشتقت المكان من خصائص المادة وقوانين تفاعلها «النتيجة الأولى » وهذه الفكرة تتنافى تماما مع النظرية النقدية التى تجعل المكان صورة قبلية مستقلة بطبيعتها عن المحسوسات • هذه هى أوجه الاختلاف عند كانت بين النظرية النقدية وبين آراء الأولى حول المكان، أما أوجه الشبه بينهما فهى ان النظرية النقدية لاتتنافى مع قول كانت السابق بامكانية وجود أمكنة لا اقليدية ويلح كانت فى كلا الحالين انه ليس باستطاعتنا أن نحدس مكانا سوى المكان الاقليدى الثلاثى الأبعاد وهذا لا ينفى امكانية وجود الأمكنة اللا اقليدية •

ويقدم « كانت » سببين مختلفين فى كل من النظرية النقدية وآرائه الأولى ليعلل عدم استطاعتنا حدس الامكنة اللا اقليدية • فالنظرية النقدية تقول اننا لا نستطيع حدس مثل هذه الأمكنة لأن المكان هو صورة اساسية فى نسيج العقل الانسانى تفرض العلاقات المكانية على معطيات الحس المحض وهذه الصورة بطبيعتها اقليدية وثلاثية الابعاد •

بينما يقول كانت فى المقالة التى نحن بصددها ان عدم استطاعتنا حدس الامكنة اللا اقليدية ناتج عن « اننا نتلقى الانطباعات الخارجية وفقا لقانون التناسب العكسى مع مربع المسافة «١» • (هـ ١٢) وكما ذكرنا سابقا ان النظرية النقدية فى المكان لا

(١) يبدو من هذا القول انه لو تلقينا الانطباعات الخارجية وفقا لقانون آخر لتمكنا من حدس مكان لا اقليدى ولكن طالما بقيت القوانين التى نتلقى الانطباعات الخارجية وفقا لها على ما هى عليه لا نستطيع ان نحدس سوى مكان اقليدى • كما انه طالما بقيت « الحساسية » التى يملكها الانسان على ماهى عليه لن يتمكن من ان يحدس سوى مكان اقليدى ثلاثى الابعاد

تتعارض مع القول بامكانية وجود امكنة لا اقليدية وسيتضح هذا الأمر اكثر فأكثر اذا عالجنا المشكلة من خلال مفهومى الهندسة الاقليدية والهندسة اللا اقليدية • يقول كانت فى « نقد العقل المحض » « ليس هناك أى تناقض فى تصور شكل هندسى مؤلف من خطين مستقيمين طالما ان تصور الخطين المستقيمين وتصور اتصالهما لا يحويان نفيا للشكل الهندسى ، ان الاستحالة لا تنشأ من التصور نفسه ولكن من انشائه فى الفراغ «١» • كان ليبنتس يعتقد أنه يوجد هناك تناقض منطقى فى قولنا ان خطين مستقيمين يؤلفان شكلا هندسيا مغلقا . ولكن جاء « كانت » لينفى هذا الرأى لأن الشكل الهندسى المؤلف من خطين مستقيمين فقط ممكن نظريا لان المكان الذى يمكن ان يتحقق فيه مثل هذا الشكل ممكن ايضا ولكن من المستحيل انشاء هذا الشكل فى المكان الاقليدى الثلاثى الابعاد ومن المستحيل كذلك أن نحدس مثل هذا الشكل ولكن هذا لا يعنى ان الشكل مستحيل نظريا وبصورة مطلقة كما كان يعتقد ليبنتس . وذلك لأن المنطق لا ينفى وجود أمكنة لا اقليدية قد يتحقق فى احدها شكل هندسى كالذى تكلمنا عنه •

نستنتج اذن أنه وفقا للنظرية النقدية فى المكان ان كلا من الهندسة الاقليدية والهندسات اللا اقليدية ممكنة نظريا ولكن بما أن صورة الحدس الخارجى اقليدية لا نستطيع أن ننشىء فى المكان سوى أشكال هندسية اقليدية •

وهذا يبين لنا ان كانت لم يغير رأيه الأول فى امكانية وجود الأمكنة اللا اقليدية حينما وضع النظرية النقدية فى المكان •

لنلخص الآن النتائج التى توصلنا اليها :

١) تتنافى نظرية كانت النقدية فى المكان مع الرأى القائل بان طبيعة المكان تعتمد على خصائص المادة وقوانين تفاعل جزئياتها •

وهذا هو وجه الاختلاف بين النظرية النقدية والرأى الذى قدمه كانت فى أول مقال نشره عن

(١) «Thus there is no contradiction in the concept of a figure which is enclosed within two straight lines, since the concepts of two straight lines and of their coming together contain no negation of a figure. The impossibility arises not from the concept in itself, but in connection with its construction in space...» (B 268).

المكان وهذا الرأى يشكل الآن نتيجة من نتائج النظرية النسبية .

٢) لاتتنافى النظرية النقدية فى المكان مع الرأى القائل بامكانية وجود أمكنة لا اقليدية ووجود هندسات لا اقليدية . وهذا الرأى الاخير مفروغ منه فى العلم الحديث .

٣) لم يغير كانت رأيه منذ أن كتب أول مقالة له الى أن وضع النظرية النقدية فى المكان فى ان المكان الوحيد الذى نستطيع حدسه هو المكان الاقليدى ولا غبار على هذا الرأى من الناحية العلمية .

يبدو ان كانت لم يطمئن كثيرا لنظريته الاولى التى جعلت طبيعة المكان تعتمد على خصائص المادة وقوانينها فتبنى نظرية المكان المطلق التى وضعها نيوتن ثم تركها بعد فترة وجيزة ليضع نظريته النقدية الشهيرة كما نجدها فى « الرسالة » و « فى نقد العقل المحض » وتبنى كانت نظرية نيوتن فى مقالة نشرها تحت عنوان « فى المبدأ الأول للتمييز بين الانحاء فى المكان » . وكما ورد معنا سابقا يعتبر نيوتن المكان الاقليدى ضروريا ويرفض امكان وجود أى أمكنة لا اقليدية ويقول كانت انه تبنى نظرية نيوتن تحت تأثير عاملين : (١) زعم العالم الرياضى اويلر Euler ان صحة وقوانين نيوتن للحركة تفترض وجود المكان المطلق . (٢) مشكلة الاشياء المتشابهة واللامتطابقة . وسنفصل كلا من هذين العاملين على حدة .

قال كانت عن أويلر مايلى : « انه يبين صعوبة تعيين معنى محدد لأعم قوانين الحركة اذا لم نفترض أى تصور للمكان سوى التصور الذى نحصل عليه عن طريق التجريد من علاقة الاشياء الموجودة بعضها ببعض(١) . » « ص ٢١ » .

ذكر اويلر فى كتابه « تأملات فى المكان والزمان » (٢) ان دلالة قانون القصور الذاتى هى السرعة الثابتة لجسم لا يقع تحت تأثير أى قوى خارجية، ولا تتحقق هذه الحالة الا اذا كان هذا الجسم وحيدا فى الكون لأن وجود جسم آخر معه سيؤثر فيه وفقا لقانون الجاذبية العام. ان قانون القصور اذن يفترض امكان وجود جسم واحد فقط فى المكان المطلق. أما بالنسبة للنظرية اللايبنتسية فى المكان فلا معنى على الاطلاق لكلامنا عن امكانية وجود جسم واحد فى المكان لان المكان نفسه بالنسبة لهذه النظرية ناتج عن علاقة الاجسام بعضها ببعض ولا تنشأ مثل هذه العلاقة الا اذا وجد جسمان على الأقل فى الوجود، وعليه نرى ان قانون القصور الذاتى متسق مع نظرية المكان المطلق ومتناف مع النظرية العلائقية للمكان ويستنتج اويلر مما سبق ان وجود المكان المطلق شرط سابق تفترضه صحة قانون القصور الذاتى خاصة وميكانيكا نيوتن عامة(١) . لا بد أن كانت وجد حجة أويلر مقنعة جدا والا لما تبنى نظرية المكان المطلق تحت تأثيرها .

ننتقل الآن لمعالجة العامل الثانى الذى دعا كانت لتبنى نظرية المكان المطلق وهو مشكلة الأشياء المتشابهة اللامتطابقة (٢) . يوجد فى الطبيعة اجسام متشابهة كل التشابه كاليد اليمنى واليد اليسرى ـ ولكنها لا تتطابق هندسيا أى ليس بوسعنا أن نضع احدى اليدين فوق الأخرى بحيث تنطبقان هندسيا بالرغم من أن اجزاء اليد اليمنى وعلاقات هذه الاجزاء بعضها ببعض تشبه تماما اجزاء اليد اليسرى وعلاقات هذه الاجزاء بعضها ببعض . فلو نظرنا الى اجزاء يد وعلاقات هذه الاجزاء بعضها ببعض فقط لما تمكنا ـ على هذا الأساس وحده ـ أن نقرر ما اذا كانت هذه اليد يسرى أم يمنى لان أجزاء

---

(١) « ان تصور المكان الذى نحصل عليه عن طريق التجريد من علاقة الاشياء الموجودة ببعضها » جملة تشير الى نظرية لايبنتس فى المكان . لقد عارض هذا الفيلسوف نظرية المكان المطلق بشدة وقال ان المكان « نظام الاوضاع » وينشأ حين تدرك عدة ظواهر فى وقت واحد فاذا تلاشت هذه الظواهر تلاشى معها المكان وتصور المكان نفسه ناتج عن عملية تجريد من علاقات الاشياء الموجودة .

(٢) « ١٧٤٨ » Reflexions sur l'espace et le temps

(١) باستطاعتنا أن نلخص ونوضح حجة أويلر كما يلى :

١ ـ ان قانون القصور الذاتى يفترض امكانية وجود جسم واحد فى المكان .

٢ ـ ان وجود مثل هذا الجسم بالنسبة للنظرية العلائقية محال لان المكان نفسه ناتج عن علاقة جسم بآخر

٣ ـ ان وجود مثل هذا الجسم بالنسبة لنظرية نيوتن ممكن لان المكان المطلق هو الوعاء الذى يحتوى على ذلك الجسم .

٤ ـ اذن قانون القصور الذاتى يفترض وجود المكان المطلق .

(٢) نعنى هنا التطابق الهندسى ، مثلا اذا تساوى ضلعان وزاوية محصورة بينهما من مثلث مع ضلعين وزاوية محصورة بينهما من مثلث آخر يتطابق المثلثان بمعنى انه لو نقلنا المثلث الاول وطبقناه على الثانى لانطبقت أضلاع الاول على اضلاع الثانى وزوايا الاول على زوايا الثانى .

اليمنى وعلاقات هذه الاجزاء بعضها ببعض هى تماما مثل اجزاء اليسرى وعلاقات هذه الاجزاء بعضها ببعض • كذلك اذا نظرنا الى علاقات اليد بالاجسام المحيطة بها لما تمكنا ــ على هذا الاساس وحده ــ ان نقرر ما اذا كانت هذه اليد يمنى او يسرى لان علاقات اليد اليمنى بالاجسام المحيطة بها هى تماما كعلاقات اليد اليسرى بالاجسام المحيطة بها مع العلم انه لو كانت اليد هى الجسم الوحيد الموجود فى الــكون يجب أن تكون اما يدا يمنى أو يدا يسرى ولذلك نستنتج ان الاجسام المتشابهة اللامتطابقة تملك خصائص هندسية ومكانية محضة لا تنتج عن علاقة اجزاء هذه الاجسام ــ بعضها ببعض ولا عن علاقاتها باجسام أخرى وانما عن علاقة هذهالاجسام بالمكان الموجودة فيه واعتبر (كانت) هذا المكان المكان المطلق الذى تكلم عنه نيوتن • اى اننا نستطيع ان نميز بين يد يمنى او يد يسرى عن طريق علاقة كل منهما بالمكان المطلق (١) • اعتبر كانت ان حــل مشكلة المتشابهات اللامتطابقات رهن على تسليمنــا بحقيقة المكان المطلق مع العلم بان النظرية العلائقية لاتستطيع أن تفسر خصائص هذه الاجسام لانه من الهراء ــ بالنسبة لهذه النظرية ــ أن نتكلم عن وجود جسم واحد فى المكان بما ان المكان نفسه ناتج عن علاقات الاجسام بعضها ببعض •

ويقول كانت فى هذا الموضوع : « ان المبدأ الكامل لتحديد شكل جسم مالا يرتكز فقط على موضع أجزائه بالنسبة لبعضها البعض، ولكن يرتكز أيضا على المكان العام الذى يفترض وجوده علماء الهندسة (هـ ٢٥)

كان كانت على صواب حينما قال ان المتشابهــات اللامتطابقات تملك خصائص هندسية ومكانية محضة ناتجة عن علاقة هذه الاجسام بالمكان الموجودة فيه ولكنه اخطأ حينما استنتج ان هذا المكان هو المكان المطلق الذى افترضــه نيوتن ــ فلو أمعنا النظر فى هذه المشكلة لتبين لنا ان بعض الخصائص الجوهرية

(١) يمكننا أن نلخص هذه الفكرة كما يلى :
١ ــ لو كانت اليد هى الجسم الوحيد فى الكون يجب أن تكون يدا يمنى أو يسرى •
٢ ــ بما أن التمييز بين كوناليد يمنى أو يسرى لايتوقف على أجزائها وعلاقة هذه الاجزاء ببعضها •
٣ ــ وبما أن هذا التمييز لا يتوقف على علاقات اليــد بالاجسام الاخرى •
٤ ــ نستنتج أن التمييز بين كون هذه اليــد يمنى أو يسرى يتوقف على علاقتها بالمكان المطلق •

للاجسام لاتتحدد بتحديد علاقة اجزائها بعضهــا ببعض ولا بتحديد علاقات هذه الاجسام ــ بالاجسام المحيطة بها ولكن هذا لا يعنى أن مايحدد هــذه الخصائص هو علاقة الاجسام بالمكان المطلق اذيمكننا ان نعتبر المكان « صورة الحدس الخارجية » وتحدد خصائص هذه الاجسام على اساس علاقتها بهــذا المكان لا بالمكان المطلق • يبدو أن كانت ادرك هــذا الأمر فيما بعد ، وظهر له ان نظرية المكان المطلــق ليستضرورية لتعليل خصائص المتشابهات اللامتطابقات وفى « الرسالة » يحدد كانت هذه الخصائص بواسطة علاقة الاجسام بالمكان باعتباره صــورة الحــدس الخارجى • لقد اخطأ كانت حينما اعتبر ان حل مشكلة المتشابهات اللامتطابقات يحتم علينا التسليم بحقيقة المكان المطلق • ولم يعد كانت لمعالجة هــذه المشكلة فى « نقد العقل المحض » ربما لأنه أدرك أن باستطاعة اكثر من نظرية فى المكان ان تفسر ظاهــرة المتشابهات اللامتطابقات وان المشكلة لاتفرض علينــا قبول نظرية معينة فى المكان دون الأخرى •

قبل ان ننتقل الى معالجة نظرية كانت الموجودة فى « نقد العقل المحض » يجب ان نلفت النظر الى ان هذه النظرية هى نفس النظرية التى نجدها فى «الرسالة » وهذا يعنى ان « الرسالة » نفسها تعود الى المرحــلة النقدية أو على الأقل تلك المقاطع منها التى تعالج مشكلة الزمان والمكان تابعة للمرحلة النقــدية • ولكن الاستاذ « فندلباند » Windelband حاول ان يثبت ان الرسالة لاتعود الى المرحلة النقدية وهذا الرأى يضعنا فى مأزق (١) : فلو سلمنا مــع فيندلباند بأن الرســالة لا ترجع الى المرحلة النقدية علينا ان نسلم كذلك بان نظرية المكان فى « نقــد العقل المحض » ليست نقدية أيضا • أما اذا اتبعنا الرأى القائل بنقدية هذه النظرية علينا ان نطرح رأى فيندلباند جانبا ونسلم بنقدية نظرية المكان كما نجدها فى « الرسالة » وسنتبنى الرأى الاخير لأنه يبدو لنا ان الذين يثيرون الشكوك حول نقدية « الرسالة » (وذلك حول الحساسية المتعالية فى نقد العقل المحض) يفعلون ذلك لانهم ينظرون الى « الرسالة » من قمة الفلسفة النقدية التى تتجلى فى « التحليل المتعالى » و « الجدل المتعالى » وكل من ينظر الى « الرسالة » من قمة الفلسفة النقــدية ستبدو له مجرد بداية فجة فى طريق الفلسفــة

(١) راجع :
W. J. Eckoff, Kan'ts Inaugural Dissertation of 1770 ص ٩٨ •

النقدية الطويل ولهذا يتردد فى ادخالها فى المرحلة النقدية • ان هذه النظرة الى « الرسالة » ــ وبالتالى الى « الحساسية المتعالية » ــ مجحفة بحق كانت لأنه اراد ان يعالج الحساسية بمعزل تام عن « الفهم » ومشكلاته الفلسفية ، لذلك ليس من الانصاف تقويم (الرسالة) و « الحساسية المتعالية » من خلال التحليل المتعالى والجدل المتعالى كما يفعل فيندلباند • لذلك بوسعنا ان نرتاح الى أخذنا بالرأى القائل بنقدية الرسالة وبالتالى بنقدية الحساسية المتعالية •• وبالنسبة لموضوع بحثنا ان كون « الرسالة » خاتمة للفترة التى سبقت المرحلة النقدية أو كونها بداية الفترة النقدية ليس بالأمر الخطير •

ـ ٣ ـ

ذكرنا فيما سبق أن كانت تبنى نظرية نيوتن فى المكان المطلق لفترة وجيزة قبل ان يستقر به الرأى على النظرية النقدية المشهورة ويأخذ كانت فى « نقد العقل المحض » مأخذين على نظرية المكان المطلق وهما : ١) اذا لم نعتبر المكان سوى وعاء يحتوى على المادة ، فاننا نعتبره وكأنه لا حقيقة له (أى أنه العدم) واذا اعتبرناه موجودا بصفته موضوعا أو بصفته (محمولا) (حاصلا فى موضوع سننتهى الى تناقضات عديدة (١) ، وتظهر هذه التناقضات فى أولى نقائض العقل المحض • ٢) يستند المأخذ الثانى الى اعتبارات لاهوتية اذ يقول كانت : انه لو اعتبرنا ان المكان كائن مطلق مستقل بطبيعته ولا نهائى يحوى جميع الموجودات فاننا نجعل المكان شرطا من شروط الموجود والحدس بما فيه وجود الاله وحدسه للموجودات وهذا أمر مرفوض (٢) • هذه هى اعتراضات كانت على نظرية المكان المطلق ويبدو لنا ان الاعتراض الأول هو العامل الأساسى الذى دعا كانت الى التخلى عن هذه النظرية ، ومن الجلى ان النظرية النقدية فى المكان تتنافى مع نظرية نيوتن ولكنها تلتقى مع نظرية لاينبيز من جهة وتختلف معها من جهة اخرى • ان وجه الاتفاق هو أن كلتا النظريتين تعتبر المكان ذهنيا Ideal وظاهريا Phenomenal اما وجه الاختلاف فهو ان النظرية النقدية ترد المكان الى العقل البشرى وطبيعة حساسيته وهذا واضح من

(١) (A 39, B 58)

(٢) «To make time and space conditions of all existence in general they must also be conditions of the existence of God.» (B 71)

قول كانت انه ليس باستطاعتنا ان نتكلم عن المكان الا من وجهة نظر الانسان (١) • لننتقل الآن الى النصوص التى تعالج موضوع المكان كما نجدها فى « نقد العقل المحض » كتب كانت قائلا : « وبذلك سنعزل الحساسية بان نبعد عنها كل ما يعتوره الفهم حتى لا يبقى فيها سوى الحدس الحسى ثم نفصل عنه كل ما ينتمى الى الحس حتى لايبقى سوى الحدس المحض ومجرد صورة الظواهر وهى كل ما تزودنا به الحساسية قبليا ، (٢) ونلاحظ فى هذا النص أولا ان كانت يعزل الحساسية عن الفهم بعملية تجريد مكنته من فصل الحساسية عن كل ماينتمى الى الفهم حتى يبقى لديه الحدس الحسى وحده ونلاحظ ايضا انه يقوم بعملية عزل ثانية تزيل من الحدس الحسى كل ما ينتمى الى الحس حتى يبقى لديه العامل القبلى الذى تقدمه الحساسية وهو صورة الحدس الحسى وهذه الصورة هى المكان* • وكما هو معلوم تتألف الظواهر بالنسبة الى كانت من صورة ومحتوى وهذا المحتوى هو الحس •

يجب أن نلفت النظر الى أن أسبقية المكان (الصورة) على الحس اسبقية زمنية ، أى اننا لا نتلقى أولا المحسوسات ثم نخلع عليها صورة مسبقة كانت

(*) يسمى كانت المكان بأسماء عديدة واهمها :

ا) صورة الظواهر The form of appearances
اى أن المكان شرط لازم لوجود الظواهر •

ب) صورة الحساسية The form of sensibility
اى أن المكان صورة تضيفها حساسيتنا على الظواهر وهذا الاسم يختلف عن الاول فى انه يلح على ذاتية المكان ويبينها ،

جـ) صورة الحدس الخارجى The form of outer intuition
تجمع هذه التسميه بين الاسمين السابقين (اوب) اى أن المكان هو شرط لازم لحدسنا الظواهر وكذلك الصورة التى تضيفها حساسيتنا على محتوى الحدس •

د) حدس محض او قبلى Pure ora priori intuition
اى بما أن صورة الحدس الخارجى تشكل نظام العلاقات بين الظواهر فحينما نجرد هذه العلاقات من المحسوسات فانها تكون محتوى الحدس المحض. لذلك نعتبر المكان صورة الظواهر ومحتوى الحدس المحض فى آن واحد فبعد تجريد هذه العلاقات من جميع المحسوسات يبقى لدينا الشروط الضرورية العامة لوجود الخبرة الحسية وهى تشكل صورة الحدس الحسى ومحتوى الحدس المحض أيضا .

(١) (A 26, B 42)

(٢) (A 22)

موجودة قبل تلقى المحسوسات التى تنتظم فى علاقات مكانية لم تكن تملكها من قبل • هذه نظرة خاطئة الى نظرية كانت لامن مجرد وجود هـذه المحسوسات يفترض وجودها فى المكان (أوالزمان) ومجرد شعورنا بها كمحسوسات يفترض كونها مرتبة فى علاقات مكانية (أو زمنية) معينة • ان أسبقية المكان عـلى الحس هى أسبقية منطقية لا زمانية ونقول انها صورة أولية بهذا المعنى المنطقى لذلك نرى أن كانت بدأ فى عزله للحساسـية وتحليله لها من الخبرة والمعرفة عامة ثم يحصر ضمن الخبرة تلك العوامل التى تنتمى الى الحساسـية وحدها ويبعد عنها كل ما يتعلق بالفهم ثم يحصر فى الحساسية نفسها كـل ماينتمى الى الحس ويفصله عما ينتمى الى العقل وحده وصوره القبلية، وهذه عملية تجريد منطقية لايجب ان توحى لنا بان للعوامل التى ترتد الى العقل اسبقية زمنية عـلى العوامل التى ترتد الى الحس ، فلو كان الأمر كذلك لما احتاج كانت الى عملية العزل بل لتكلم مباشرة عن العوامل التى تأتى اولا فى الترتيب الـزمنى ثم عن العوامل التى تأتى بعـــدها • وتثير عملية العزل هذه بعض المشكلات وهى : ١) حينما ازاح كانت عنصر الحس من الحدس الحسى ألم يفترض ـ دون أى مبرر ـ ان ماسيبقى لديه هو المكان (والزمان) او الصورة المحضة للحدس الخارجى؟ هل هناك من مبرر لما افترضه كانت بان شـيئا سيبقى من الحدس الحسى بعد ازاحة عنصر الحس منه ؟ فبواسطة هذا الافتراض المستتر تمكن كانت منذ البداية ـ وبصورة مسبقة ـ ان يحدد طبيعة المكان وان يجعل من جميع آرائه اللاحقة فى ـ هذا الموضوع تحصيلا للنتائج الحاصلة عن هـذا التحديد • ان عملية العزل التى قام بها كانت قررت منذ البداية وبصورة نهائيـة أن المكان هو صورة ذاتية وبذلك نبذت مرة واحدة جميـــع النظريات الأخرى قبل مناقشتها وتمحيصها • أما البراهيـــن ، أى أن حجج العرض الميتـافيزيقى الميتافيزيقى ، فليست الا توسيعا وعرضا لفكرته الاساسية التى ثبتها عن طريق التعريف لا عنطريق البراهين ، أى ان حجج العرض الميتـــافيزيقى تحصيل للنتائج الحاصلة فى تعريف المكان الوارد فى عملية العزل التى تكلمنا عنها ، (٢) ورد سابقا ان كانت افترض ـ منذ البداية ـ ان المكان قبلى بالنسبة للحس وذلك بعد ان فصل فصلا جذريا بين الصورة والمحتوى وبعد ان عرف المحتوى على أنه هو الحس (١) • فلو سلمنا مع كانت بضرورة هذا الفصل سنضطر لاثارة هذا السؤال : ماهى طبيعة العلاقة القائمة بين صورة المكان والمحتـوى الحسى (او المعطيات الحسية المحضة) ؟ هناك جوابان على هذا السؤال : ١) ان تكون هذه العلاقة ضرورية بحيث تنطبق صورة المكان بالضرورة على المحتوى الحسى أى تكون الصورة بطبيعتها لازمة لهذا المحتوى وان يكون المحتوى بطبيعته لا يتـلاءم ولا يتناسب الا مع هذه الصورة وعندئذ تكون علاقاتهما المتبادلة ضرورية • ب) ان تكون العـلاقة بين الصورة والمحتوى عرضية بحيث يكون التـطابق والتلاؤم بينهما عائدا للصدفة مثلا لا لضرورة منطقية أو فلسفية • يتكلم كانت احيانا عن انواع أخرى من الحدس تختلف عن الحدس الحسى الذى يتمتع به الانسان • ويشير هذا الكلام الى ان الصـــور الذاتية لأى نوع من أنواع الحدس الأخرى تنطبـق أيضا على المحسوسات كما تنطبق صور .الحـدس الحسى عليها وان هذه المحسوسات تتلاءم مع أى نوع من الحدوس مهما كان نوع صورها ، ممـا يبين أن علاقة المحتوىالحسى بالصورة علاقة عرضية والحق أن كانت لم يشرح طبيعة العلاقات القائمة بين صورة المكان والمحسوسات من هذه الناحيـة ولكن اذا اردنا ان نعتبر هذه العلاقة ضرورية فلا سبيل لنا سوى أن نفترض ـ على طريقة ليبنتس ـ وجود تناسق « أزلى » سابق بين صورة الحدس الخارجى ومحتواها الحسى بحيث لاتنطبق هـذه الصورة الا على هذه المحسوسات ولا تلائم هـــذه المحسوسات الا تلك الصورة ، ولكن افتراض مثل هذا التناسق لا يتفق مع روح الفلسفة النقـدية • لننتقل الآن لمعالجة البراهين التى يقدمها كانت فى العرض الميتافيزيقى •

البرهان الأول :

يريد كانت ان يثبت ما يلى فى هذا البرهان : « ان المكان ليس تصورا حسيا مشتقا من الخبرات

---

(١) يقول كانت « انى أطلق اسم « المحتوى » على العـامل الحسى فى الظواهر » (B 34, A 20)

ان تعريف كانت للمحتوى على هذا النحو الذى يوحـد بينه وبين الحس يفرض علينا مباشرة كون صورة هذا المحتوى فى مجال غير مجال الحس ، أى انه فصل المـكان من الحس بواسطة التعريف وكل ما تبقى من آرائه حول هذا الموضـوع هو توسيع لهذا التعريف واستخلاص النتائج المنطقية المترتبة عليه •

الخارجية (١) . وفى بادىء الأمر يجب أن نلفت الانتباه الى ان كانت يستعمل لفظة التجربة او « الخبرة » experience بمعنيين مختلفين أحدهما ضيق والآخر واسع . ويشير هذا اللفظ بمعناه الضيق الى الحس أى الى المعطيات الحسية المباشرة التى تؤلف محتوى الحدس الحسى بغض النظر عن صورته . أما بمعناه الواسع فهو يشير الى الظواهر التى تقع تحت الخبرة الحسية عامة وهذه الظواهر تتألف من الصورة والمحتوى مجتمعين فحينما يقول كانت ان المكان ليس مشتقا من التجارب الخارجية ، هل تراه يتكلم عن «التجربة» بمعناها الضيق أم بمعناها الواسع ؟ ان فهمنا لهذا النص يتوقف على جوابنا لهذا السؤال . يبدو لنا ان كانت يتكلم فى هذه الجملة عن التجربة بمعناها الضيق ، وذلك لسببين : ١) اذا نظرنا بدقة الى نص البرهان لوجدنا ان كانت يستعمل لفظ « الحس » (٢) . فى الجملة الثانية من هذا البرهان عوضا عن « التجربة » وبما انه يجب أن يكون لهذين اللفظين دلالة واحدة فى سياق البرهان (والا انهارت حجة كانت انهيارا تاما) لذلك نستنتج انه يستعمل « التجربة » بمعناها الضيق أى يستعملها كمرادف للحس . ٢) لو فرضنا جدلا ان كانت استعمل عبارة « التجربة » بمعناها الواسع سيصبح قوله « بان المكان ليس تصورا مشتقا من التجارب الخارجية » خاطئا لاننا رأينا فيما سبق كيف اشتق كانت المكان من « التجربة » (بمعناها الواسع) بواسطة عملية التجريد والعزل التى تكلمنا عنها وهذه العملية مكنته من أن يستخلص « التجربة » بمعناها الضيق (أى الحس) من التجربة بمعناها الواسع (أى من الظواهر عامة باعتبارها صورة محتوى) وفى نهاية هذه العملية توصل الى عزل صورتى الحدس . فلكى يصبح قول كانت « بأن المكان ليس مشتقا من التجارب الخارجية » صادقا يجب ان نأخذ لفظ « التجربة » بمعناه الضيق وعليه بوسعنا ان نكتب قول كانت من جديد على النحو التالى : « ان المكان ليس تصورا حسيا مشتقا من الحس » . وهذا القول ليس الا ترديدا لما قاله كانت سابقا حينما عزل الصورة عن المحتوى وعرف المكان بانه صورة تابعة للحساسية ومستقلة عن محتواها الحسى وبعبارة أخرى ان البرهان الأول لم يأتنا بجديد انه يردد ـ بصيغة سلبية ـ ماقاله كانت سابقا فى عملية العزل عن تقسيم الحدس الحسى الى قسمين مستقلين ـ الصورة والمحتوى الحسى ـ ولا يمكن اشتقاق احدهما من الآخر وارجاعه اليه . ان هذا القول تحصيل حاصل لا اكثر .

ولكى يثبت كانت ان المكان ليس تصورا مشتقا من التجارب الخارجية يقول : ان ادراك المحسوسات على أنها بجانب بعضها البعض مثلا يفترض تمثل المكان أى أن ادراكى Representation Vorstellung للمحسوسات على انها بجانب بعضها البعض يفترض تمثلا مسبقا لهذه ـ العلاقة المكانية والا لما كان باستطاعتى أن أتعرف عليها فعلا حينما أرى هذه العلاقة . وبعبارة أخرى ان مقدرتى على ادراك المحسوسات فى علاقات مكانية معينة بالنسبة لبعضها البعض تفترض « معرفة » مسبقة للمكان والعلاقات المكانية ، لذلك يعتبر كانت ان المكان ليس تصورا مشتقا من ادراكنا للمحسوسات لان هذا الادراك بذاته يفترض تمثل المكان اولا . وبوسعنا ان نستعمل هذا النمط من التفكير لنبين ان عددا كبيرا من التصورات ليست حسية وهذا تماما ما فعله افلاطون حينما استعمل هذا النهج من التفكير ليبرهن ان تصور العدالة مثلا ليس مشتقا من التجربة وذلك لان حكمنا على عمل ما انه عادل أم لا يفترض معرفة مسبقة لتصور « أو معنى » العدالة بحد ذاته .

يجب أن نلفت الانتباه الى أن للمكان عند كانت صفتين : أولا انه تمثل غير حسى وثانيا انه تمثل ضرورى وقبلى ويعالج كانت فى « نقد العقل المحض » كلا من هاتين الصفتين على حدة اما فى « الرسالة » فقد عالجهما معا لانه كان يعتبر فى ذلك الوقت ان التمثل غير الحسى ضرورى وقبلى ايضا والعكس بالعكس ، ولذلك ظن « كانت » عندئذ أن الضرورة والقبلية التى يتصف بهما المكان تتبعان من كونه تمثلا غير حسى ولكنه عاد وغير رأيه وعالج كلا من هاتين الصفتين على حدة وهذا موضوع البرهان الثانى من العرض الميتافيزيقى .

البرهان الثانى :

يريد كانت ان يثبت فى البرهان الثانى « ان المكان تمثل قبلى وضرورى يكمن وراء جميع

(١) Space is not an empirical concept which has been derived from outer experiences».

(٢) sensation

الحدوس الخارجية (١) » ولكى يدعم (كانت) هذا القول يستطرد قائلا : « اننا لانستطيع تمثل غياب المكان ولكن باستطاعتنا ان نتعقله خاليا من الاشياء (٢) » ويلاحظ القارىء ان الفكرة الاساسية فى أقوال كانت هى « التمثل » ولذلك سنبدأ بشرحها. يستعمل كانت لفظة التمثل » . Vorstellung ليشير الى الحدس Anschaunug (٣) والى التصور Begriff والمشكلة التى نواجهها الآن هى هل يستعمل كانت لفظة « التمثل » فى هذا البرهان بمعنى الحدس أو بمعنى التصور ؟ وجوابنا على هذا السؤال هو انه يستعمل التمثل فى البرهان بمعنى الحدس لا بمعنى التصور فلو أخذنا التمثل بمعنى التصور لاصبح قول كانت « اننا لا نستطيع تمثل غياب المكان .. » كاذبا لأنه بامكاننا أن نتصور غياب المكان علما بان كانت يعترف بامكانيةوجود كائنات لايعتمد حدسها على صورتى المكان والزمان أى باستطاعتنا ان نتصور عالم هذه الكائنات الذى ينقصهالمكان والزمان لذلك حينما يقول كانت«اننا لانستطيع تمثل غياب المكان .. » فلابد انه يعنى بالتمثل الحدس أى ما يقوله كانت هو « اننا لا نستطيع ان نحدس غياب المكان . ولكن باستطاعتنا ان نتعقله خاليا من الاشياء . » ونلاحظ هنا استعمال كانت لكلمة « نفكر » او نتعقل فى القسم الثانى من هذه الجملة ولابد أن « التفكر » هنا مرادف للتمثل (بمعنى الحدس) الذى يشير اليه كانت فى القسم الأول من الجملة والا انهارت حجته تماما . ان التفكير فى هذه الجملة لايمكن انيشير الى « التصور » لان كانت منهمك الآن فى معالجة الحساسية بعد ان عزلها عن جميع المؤثرات والعوامل التى تصدر عن الفهم والمقولات والتصورات فباستطاعتنا ان نكتب قول كانت من جديد على النحو التالى :

١) اننا لانستطيع ان نحدس غياب المكان .

٢) نستطيع ان نحدس المكان خاليا من الاشياء

ومع أن القضية الأولى صادقة فانها تافهة أيضا لانه — بصورة عامة — لانستطيع ان نحدس غياب الاشياء وهذا صحيح ايضا بالنسبة لغياب المكان. ان غياب الاشياء لا يدرك بالحدس ووفقا لرأى «كانت» الحدس ممكن فقط اذا توفر لدينا موضوع محدد لنحدسه(١) . واذا غاب هذا الموضوع فلن يكون الحدس . فالقضية الاولى اذن ليست الا تحصيل حاصل ولكن هل هـذا كل ما أراده كانت ؟ يؤول الأستاذ مارتن (٢) القضيتين « ١ و ٢ » على النحو التالى :

١ (لانستطيع ان نحدس الاشياء من غير المكان — أى ان جميع الاشياء التى نحدسها موجودة فى المكان . *

٢) نستطيع ان نحدس المكان من غير الاشياء**

ولكن يبدو لنا ان تأويل مارتن لايساعدنا كثيرا فى توضيح هاتين القضيتين وعلاقتهما بالموضوع الاساسى الذى يريد كانت ان يثبته وهو « انالمكان تمثل قبلى وضرورى يكمن وراء جميع الحدوس الخارجية » .

أى يرى كانت أن القضيتين « ١ و ٢ » تؤلفان برهانا يثبت ان المكان تمثل ضرورى وقبلى ولكن هل هذا صحيح ؟ لكى يتوصل كانت الى البرهنة على ان المكان قبلى وضرورى ، عليه ان يثبت صحة القضية التالية « يجب ان تكون جميع الاجسام فى المكان» ولايكفى ان يثبت ان جميع الاشياء هى فعلا موجودة فى المكان لان مثلهذه القضيةالاخبارية لا تعبر لا عن هذا الوجوب ولا عن هذه الضرورة ، وبما ان القضية (١) تبين ان جميع الاشياء موجودة فعلا فى المكان فانها لاتشكل برهانا على كون المكان قبليا وضروريا .

أما بالنسبة للقضية(٢) أى « نستطيع أن نحدس المكان من غير الاشياء » بامكاننا ان نثير الشكوك حول صحتها وذلك من وجهة نظر الفلسفة الكانتية. ولنطرح السؤال التالى : هل نستطيع أن نحدس المكان من غير الاشياء؟ وجوابنا هو بالنفى لان الحدس الخارجى يتطلب صورة ومحتوى وهذان العاملان هما الشرطان اللازمان لقيام عملية الحدس وعندما

---

(١) «Space is a necessary a priori representation, which underlies all outer intuition»

«We can never represent to ourselves the absence of space though we can quite well think it as empty of objects».

٢) انظر الجزء الاول من Kant's Metaphysic of Experience تاليف H. J. Paton ص٩٤ حاشية «٥»

(١) «But intuition takes place only in so far as the object is given» (A 19)

(٢) ص ٣٢

Gottfried Martin, Kant's Metaphysics and Theory of Science.

* «We cannot intuit objects without space»

** «We can intuit space without objects»

يفقد احدهما يبطل الحدس · فلولا انطباعاتنـــا البصرية واللمسية مثلا لما تمكنا من ان نحدس المكان ولولا وجود هذه الانطباعات لما كان للحدس من وجود أيضا (١) · وهذا لا يعنى طبعا انه ليس باستطاعتنا ان نتصور مكانا لايحتوى على شىء وانه ليس بامكاننا ان نعزل صورة الحدس عن محتواهــــا بواسطه تجريدها عن مضمونها الحسى · وبما ان القضية (٢) ليست صادقة فهى لايمكن ان تشكل برهانا على ان المكان قبلى وضرورى · أى أن — كانت لم ينجح فى البرهنة على ان المكان باعتباره تمثلا يتصف بهاتين الصفتين ·

فى نهاية البرهان الثانى الذى نحن بصدده الآن يصل كانت الى استنتاجين :

أ) يجـب أن نعتبر المكان شرط امكانية وجـود الظواهر وليس تعيينا يعتمد عليها (٢) ·

ب) المكان تمثل قبلى يكمن بالضرورة خلف الظواهر الخارجية (٣)

وبامكاننا ان نكتب من جديد الاستنتاج الأول على النحو التالى :

جـ) يشكل المكان شرط امكانية وجود الظواهر

د) المكان ليس تعيينا يعتمد على هذه الظواهر ·

ان استنتاج كانت الذى تعبر عنه القضية (د) ليس الا ترديدا لما قاله سابقا فى البرهان الأول أى ان المكان ليس مشـــتقا من الخبرة الحسية وبقوله هنا ان المكان لا يعتمد على الظواهر ويشدد مرة أخرى ان المكان باعتباره صورة الظواهر تستقل عن محتواها وليس مشتقا منه · وكما هو جلى ان هذه النتيجة للبرهان التالى لا تأتينا بأى فكرة جديدة لم ترد معنا فى البرهان الأول · يبقى لدينا — الاستنتاجان (ب وج) وسنعالجهما معا لان قول كانت « بان المكان تمثل قبلى يكمن بالضرورة خلف الظواهر الخارجية، (ب) يستلزم قوله « بان المكان يشكل شرط امكانية وجود الظواهر »

(ج) والسؤال الذى سنطرحه هو هل نجح كانت فى البرهنة على ان المكان تمثل قبلى وضرورى بالنسبة للمحتوى الحسى ؟

كانت حجة كانت الرئيسية فى البرهنة على هذا القول القضيتان « ١و٢ » أى « اننا لانستطيع ان نحدس الاشياء من غير المكان بينما نستطيع ان نحدس المكان من غير الاشياء » · ولكن هذا يثبت ان جميع الاشياء موجودة فعلا فى المكان وان المكان يشملها جميعا ولكن هذا لايشكل برهانا على ان المكان تمثل قبلى وضرورى ، لأن الشمول وحده لا يستتبـــع الضرورة والقبلية ، ولذلك لانستطيع ان نقرر ان المكان ضرورى وقبلى استنادا الى شموله · لذلك نستنتج ان كانت لم ينجح فى محاولته للبرهنة على ان المكان يتمتع بهاتين الصفتين ·

حينما يتكلم كانت عن حدسنا للمكان يشير الى المكان الاقليدى الثلاثى الأبعاد وهذا هو النوع الوحيد من المكان الذى يمكننا حدسه وهو مستقل عن طبيعة المادة الموجودة فيه ولا يمكن ان يكون على غير ماهو عليه بالنسبة للمخلوقات التى تتمتع بحساسيــة كحساسيتنا · ولكن المفكر جارنت يعلق على البرهان الثانى الذى نحن بصدده قائلا :

« ان هذا البرهان لايحدد ايا من معالم المكان اى لايحدد ما اذا كان هذا المكان اقليديا أو حدسيـا أو غير تجريبى (١) · ولكن يبدو لنا ان جارنت على خطأ فى رأيه هذا · ان كانت ليس بحاجة ليذكر فى البرهان الثانى ان المكان غير تجريبى لانه اثبت هذا فى البرهان الأول والبرهان الثانى يفترض ما انتهينـــا اليه فى الأول · ويلح كانت فى البرهان الثانى على ان المكان حدسى ·

وهذا واضح من عدد المرات التى ينعت بها المكان بانه « تمثل » ورأينا ان لفظة « تمثل » فى هـذا

---

(١) أى ليس باستطاعتنا حدس المكان قبل حصولنا على مثل هذه الانطباعات الحسية ولكن باستطاعتنا أن نحدسه بمعزل عنها وبعد تجريد العلاقات المكانية تجريدا تاما من هــــذه المحسوسات · لذلك نرى ان حدس المكان ليس سابقا «زمنيا» على الخبرة الحسية وانما يأتى بعد ان نبتعد عنها بواسـطة التجريد · وبذلك يكون وجود الاشياء شرطا لازما « ولكن غير كاف » لحدس المكان ·

(٢) «It (space) must therefore be regarded as the condition of the possibility of appearances and not as a determination dependent upon them».

(٣) It (space) is an apriori representation which necessarily underlies outer appearances»

(١) The argument of Kant «Leaves every feature of space unspecified. Neither a nonempirical, nor an intuitive, nor an Euclidean nature is implied in the argument» Garnett. The Kantian Philosophy of Space. ص ١٧٨

البرهان تشير الى الحدس بذاته . وبما ان المكان حدسي فيجب ان يكون اقليديا لانه كما ذكرنا سابقا ، هذا هو النوع الوحيد من المكان الذى نستطيع ان نحدسه . لذلك نرى ـ خلافا لما قاله جارنت ان كانت يحدد معالم المكان اى يحدد ما اذا كان المكان اقليديا أو حدسيا أو غير تجريبي .

البرهان الثالث :

يريد كانت ان يثبت فى هذا البرهان « ان المكان ليس تصورا ذهنيا أو كما يقال تصورا عاما لعلاقات الأشياء وانما هو حدس محض* (١) « أى انه يرفض اعتبار المكان تصورا ذهنيا ويلح على أنه حدس ولكى نوضح ما يهدف اليه كانت فى هذا البرهان يجب أن نأخذ بعين الاعتبار الفوارق بين التصور والحدس . يتميز التصور عن الحدس بأن التصور مدرك عام يشمل الخصائص العامة التى تشترك فيها مجموعة من الجزئيات (٢) . أما الحدس فهو فردى ويتعلق بادراكنا المباشر للجزئيات والافراد ، ويتصف التصور بانه مجرد وهو افقر واضيق من الجزئيات التى تندرج تحته والتى ندركها بالحدس . ويرفض كانت ان يعتبر المكان تصورا لانه لو اخترنا اى تصور نريد للمكان وقارناه بالامكنة الجزئية التى تندرج تحته لما وجدنا أى تمايز ، بينهما ، وسنرى ان هذا التصور ليس افقر ولا اضيق من هذه الامكنة الجزئية ولا يبدو مجردا بالنسبة اليها ولذلك لايجوز ان نعتبر المكان تصورا ذهنيا لانه لا يتمتع بالخصائص المعروفة للتصورات . ويرفض كانت فى « الرسالة » ان يعتبر المكان « فكرة عامة مجردة » تندرج تحتها الأمكنة الجزئية . (هـ ٥٩) . وهذا ما يميز فكرة المكان عن التصورات العامة .

يبدو لنا ان البرهان الثالث يحوى على استدلال مستتر يحاول كانت أن يثبت عن طريقه أن المكان حدس ويستند هذا الاستدلال الى اعتبار المكان فردى وهو على النحو التالى :

١) الحدوس فردية
٢) المكان فردى
٣) المكان حدس .

ولايخفى على القارىء ان هذا القياس مغلوط .

يبين لنا كانت فى هذا البرهان بعض خصائص المكان الاساسية . فهو يعتبر المكان كلا واحدا لا نهائيا وحينما نتكلم عن أقسام المكان المختلفة فاننا نتكلم عن انحاء موجودة فيه لاعن اجزاء يتألف المكان منها كما يتألف الشىء المادى من أجزاء يتقدم وجودها على وجوده وذلك لان المكان الكلى الشامل يتقدم على أقسامه وهى ليست الا حدودا نقيمها ضمن المكان الكلى الشامل وندركها دائما على انها حدود تفترض وجود ذلك المكان الشامل ، اى اننا ندرك ـ دائما وابدا ـ أقسام المكان على أنها نواح من مكان أوسع وأشمل . ويلح كانت على أن علاقة المكان بأقسامه الجزئية ليست كعلاقة التصور بالجزئيات التى تندرج تحته ان أقسام المكان لاتندرج تحته كما لو أن المكان مثل بقية التصورات وانما توجد فيه كأنحاء على الوجه الذى شرحناه .

ويرى كانت ان المكان باعتباره كلا واحدا شاملا يدرك بحدس قبلى محض فاذا كنا ندرك اقساما معينة من المكان بواسطة الحدس الحسى فان ادراكنا للمكان الكلى الشامل لا يأتى الا من حدس قبلى محض ولذلك يستنتج كانت « ان حدسا قبليا وليس حدسا حسيا يكمن خلف جميع تصورات المكان (١) ويستنتج ايضا اننا لانشتق القضايا الهندسية بصورة

---

(١) ركز كانت فى البرهان الاول والثانى اهتمامه حول المكان باعتباره صورة الحدس الخارجى أى باعتباره الشرط الشامل اللازم لوجود الظواهر . أما فى البرهانين الثالث والرابع فهو يركز اهتمامه حول المكان باعتباره حدس محض . ونلفت انتباه القارىء الى أمرين :

١ ـ حينما يقول كانت ان المكان حدس فهو يعنى اما أن يكون المكان صورة ذاتية لا يتم الحدس الخارجى الا عن طريقها واما أن يكون صورة الظواهر باعتبارها جزءا لا يتجزأ منها وندرك هذه الصورة بالحدس .

٢ ـ حينما يقول كانت ان المكان حدس محض فهو يعنى انه باستطاعتنا أن نعرف هذه الصورة بمعزل عن الحس وبعد تجريد العلاقات المكانية تجريدا تاما من المحسوسات ، وهذا لا يعنى أن معرفتنا لهذه الصورة تتأتى زمنيا قبل التجربة .

(٢) يميز كانت أيضا بين المكان بصفته كلا مفردا ندركه بالحدس وبين تصور المكانية Spatiality الذى يشير الى الخصائص العامة التى تشترك فيها جميع الامكنة الجزئية

* «Space is not a discursive or, as we say, general concept of relations of things in general, but a pure intuition».

(١) «Hence it follows that an a priori and not an empirical, intuition underlies all concepts of space»

نهائية من التصورات العامة مثل الخط والمثلث وانما نشتقها من هذا الحدس القبلي للمكان الكلي الشامل الذي يحدد طبيعة اقسامه وانحائه ·

ونلمح مرة أخرى انه عندما يقول بان المكان الكلي الشامل يتقدم على اقسامه فهو لايعني انمعرفتنا للمكان الكلي سابقة زمنيا لمعرفتنا للأمكنة الجزئية· ان تقدم المكان الكلي على الأمكنة الجزئية ليس تقدما زمنيا وانما هو تقدم منطقي أي اننا ندرك الأمكنة الجزئيه ــ دائما وابدا ــ كنواح من مكان اشمل وأوسع يحدد طبيعة هذه الامكنه الجزئية ولا يتالف المكان من مجموعه من الامكنة الجزئية ·

البرهان الرابع :

يتعلق البرهان الاخير في العرض الميتافيزيقي بموضوع لانهائيه المكان ·ويجب ان نلفت الانظار الى ان نص هذا البرهان في الطبعة الاولى من « نقد العقل المحض » يختلف بعض الشيء عن النص الوارد في الطبعة الثانية · ويبدأ كانت كلا النصين بالجملة التالية : « اننا نتمثل المكان على أنه مقدار معطى ولا نهائي(١) »· ونكرر مرة أخرى أن التمثل هو الحدس لا التصور وبذلك يكون معنى هذه الجمله انمعرفتنا اللانهائيه للمكان صادرة عن حدسنا للمكان او ان لانهائية المكان معطاة في حدسنا للمكان · وفي الحال يتبادر الى ذهننا سؤال : كيف يعطى المقدار اللانهائي في الحدس ؟ هل هذا ممكن ؟ يدعي كانت ــ على مايبدو لنا ــ ان المكان باعتباره كلا لا نهائيا معطى للحدس · وفي الطبعة الأولى من « نقد العقل المحض » يرى كانت في تجانس المكان دعما لهذا القول أي ان المكان الذي يحدده مقدار قدم واحد هو نفس المكان الذي يحدده مقدار ذراع ــ وذلك من حيث النوعية أو الكيفية لا من حيث الكمية وبعبارة اخرى انالمكان بذاته لا علاقة له بتحديد هذه المقادير · وبما انه متجانس فالمقدار المكاني الذي يحدده الذراع لايختلف قطعا من حيث النوعية عن المقدار المكاني الذي يحدده القدم مثلا · لذا يعتبر كانت جميع انحاء المكان المختلفة على قدم المساواة من حيث الطبيعة والكيفية (٢) ومما يجعلنا ندرك أي قسم من المكان ــ مهما كان حجمه ــ على انه جزء من مكان اوسع واشمل

ويستنتج كانت مايلي : « لولا وجود تسلسل لا محدود في الحدس لما حصلنا من أى تصور للعلاقات المكانية على مبدأ لانهائية هذه العلاقات(١) » أى أنه يستدل مما ذكرناه عن تجانس المكان على وجود تسلسل غير محدود في الحدوس والى اعتبارلانهائية المكان ناتجة عن هذا التسلسل في الحدوس ·

ويبدو اذن ان حدسنا للانهائية المكان يستند الى تسلسل غير محدود في الحدوس والى اعتبار لانهائية كل هذه الاعتبارات لاترد على سؤالنا الاساسي : كيف يعطى المقدار اللانهائي في الحدس ، كيف تعطى لانهائية المكان بكاملها في الحدس ؟ فمهما طالت سلسلة الحدوس الجزئية فهي لنتعطينا مبدأ لانهائية المكان ومن الجلي أنه مهما تسلسلنا في حدوسنا للمقادير النهائية فاننا لن نصل الى النقطة التينحدس فيها لانهائية المكان اذ أن السلسلة التي يتكلم عنها كانت (من القدم الى الذراع الى الياردة ···) ليست سوى الاستمرار في اضافة مقادير نهائية معينة الى بعضها البعض واذا استنتجنا لا نهائية المكان من مثل هذا الاستمرار اصبحت هذه اللانهائية تصورا ــ عقليا عوضا عن ان تكون حدسا وهذا تماما ما يرفضه «كانت» ونلاحظهنا شبها شديدا بين راى كانت ومعالجة جون لوك لمشكلة اللانهائيةويقول لوك : « يستطيع كل من لديه فكرة عن اية اطوال معينة ، كطول قدم ، ان يكرر هذه الفكرة ويضيفها الى الفكرة الأولى ، لتكون لديه فكرة طول قدمين وهكذا دواليك دون ان يصل الى نهاية لاضافاته ، هذه هي الطريقة التي يحصل بها العقل على فكرة المكان اللانهائي ·» ✻ ومن الواضح ان لوكاستعمل أيضا فكرة التسلسل اللامحدود ليشرح مبدأ اللانهاية ولكنه اعتبر اللانهاية نتيجة لعجزنا عن وضع حد نهائي لعمليات تقسيم وضرب المقادير ·

واذا صممنا على ان نشتق لانهائية المكان من مثل هذا التسلسل اللامحدود في الحدوس يبدو لنا ان طريقة لوك هي الاصح لانها لاتحاول ان تقفز بنا من سلسلة حدوس نهائية الى حدس للانهائية المكان ·

يبدو ان كانت أدرك بعض العيوب في فكرة تسلسل الحدوس فأسقطها في الطبعة الثانية من

(١) «Space is represented as an infinite given magnitude»

(٣) وهذا لا ينطبق على الجزئيات التي تندرج تحت تصور واحد ·

(٣) «If there were no limitliness in the Progression of intuition no concept of relations could yield a principle of their infinitude» Essay BK. 11, Ch. 17, Par. 3.

« نقد العقل المحض » . حيث يميز بين كيفية احتواء التصور العام على الجزئيات وبين احتواء المكان على اقسامه الجزئية ، ففى الحالة الاولى **تندرج** الجزئيات **تحت** التصور ، بينما **توجد** اقسام المكان الجزئية **فى** المكان الشامل اللانهائى . ويستنتج كانت « ان اقسام المكان توجد الى مالا نهاية (١) » . ويبدو ان معنى هذا الكلام هو اننا ندرك لانهائية المكان فى المقدار المكانى الذى يحدده القدم الواحد أو المقدار الذى يحدده الذراع الواحد على السواء وذلك لأن هذين الجزئين من المكان موجودان فى المكان الكلى الشامل وليس لان الحدس يتسلسل من المقدار الأول الى الثانى فالى الثالث دون ان يصل الى حد يقف عنده ، كما قال فى الطبعة الاولى . والنتيجة الاخيرة لهذا البرهان هى « ان تمثلنا الاصلى للمكان ليس تصورا بل حدسا قبليا (٢) » . ولكن بعد كل ماقاله كانت فى هذا الموضوع نتساءل هل اجاب على سؤالنا الاساسى كيف يعطى المقدار اللانهائى فى الحدس ؟ فلو سلمنا مع كانت بان المكان يحتوى على عدد لانهائى من الامكنة الجزئية وهى لاتندرج تحته كما تندرج الجزئيات تحت التصور العام وانما هى **موجودة فيه** فهل يشكل هذا دليلا على ان لانهائية المكان هى من معطيات الحدس ؟ ان ادراكنا لعدد لامحدود من اقسام المكان الجزئية قد يشير الى ان المكان لانهائى ولكن شتان ما بين هذا الاستنتاج وبين ادعاء كانت بان لانهائية المكان من معطيات الحدس .

بعد ان اثبت كانت فى العرض الميتافيزيقى ان المكان حدس قبلى ينتقل الى « العرض المتعالى » حيث يريد ان يبين ان نظريته فى المكان هى الوحيدة التى بامكانها أن تعلل اليقين المنسوب الى قضايا الهندسة

(١) «For all the ports of space coexist ad infinitum»

(٢) «Consequently, the original representation of space is on apriori intuition, not a concept».

ويستنتج فى هذا العرض ان المكان صورة ، ذاتية للحدس . وهنا يمكننا ان ننظر الى موقف كانت من خلال احدى الطريقتين المذكورتين فى مطلع هذا البحث وهما الطريقة التركيبية والطريقة التحليلية . فوفقا للطريقة الأولى يبدأ كانت بالحقيقة التى ظن أنه برهن عليها وهى ان المكان حدس قبلى ثم يستخلص يقين القضايا الهندسية ، اما وفقا للطريقة التحليلية فهو يبدأ بتسليمه بيقين هذه القضايا ويبحث عن الشروط التى تستلزم هذا اليقين وتعلله ويعتبر كانت العرض المتعالى توضيحا للنتائج المترتبة على تسليمنا بان قضايا الهندسة تركيبية وقبلية ، ولتكون هذه القضايا تركيبية يجب ان تستند الى الحدس(١) ولتكون قبلية يجب ان يكون هذا الحدس قبليا محضا ، فما لم يكن المكان حدسا قبليا محضا لما كانت قضايا الهندسة يقينية .

(١) وذلك لانه : « ليس باستطاعتنا ان نحصل من تصور على قضايا تتعدى ذلك التصور — كما يحدث فى الهندسة .
«For from a mere concept no propositions can be obtained which go beyond the concept — as happens in geometry» (B 41)

المراجع

Eckoff W. J., **Kant's Inaugural Dissertation of 1770**, Columbia College, N. Y. 1894.

Ewing, A. E. **A Short Commentary on Kant's Critique of Pure Reason**, University of Chicago Press, Chicago 1950.

Garnett, C. B., **The Kantian Philosophy of Space**, Columbia University Press, N. Y. 1939.

Kant, I., **Inaugural Dissertation and Early Writings on Space**, tr. J. Handyside, Open Court Publishing Co., Chicago 1929.

Critique of Pure Reason, tr. N. K. Smith, Macmillan London 1956.

Martin, G., **Kant's Metaphysics and Theory of Science**, Manchester Union Press, Manchester 1955.

Paton, H. J., **Kant's Metaphysic of Experience**, Vols. I, II, Allen and Unwin, London 1951.

Smith. N. K., **A Commentary to Kant's Critique of Pure Reason**, Humanities Press, N. Y. 1950.

يوسف كرم « تاريخ الفلسفة الحديثة » دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٧ .

حكاية النهر والإنسان

شعر محمد الجيار

أنا الإنسانُ فى عرقٍ .. دمٌ للأرضِ تبذله إلى أطفال أجيالٍ أطلَّتْ من مآقينا ..
أنا الليلُ الذى غَلَّت على كفّيه أغنيتى رأيتُ الفجرَ مغمورةً على أحزانِ وادينا

سأحكى قصّة النيل الذى ضاعت ملامحُه

وراح .. كما أتى .. فى قلبه سرٌّ ينادينا ..

تحدَّرَ من جبال الغيب .. ما فُضَّتْ وصيّتُهُ

وَظَلَّ نشيدُه فى الريحِ .. لم يأثم فيافينا ..

عبدنا سرّه المجهول .. مذ شقّت أصابعه

تمائمُ أرضنا الخضراءُ صَبَّارًا .. ونسرينا ..

سنابلُ قمحنا الصوفىّ .. تبدو فوق راحته

أناملَ للثرى تومى ... لحقد فى صحارينا ..

وكم فرّت مع الأنسام للصحراء قبلتُه

وجفّت فى الضُّحَى الظامى ... لتبكى فى أغانينا

وكم فُلْكٌ لفرعون تهادت فوق صفحته

بها للريح مجدافٌ كسولٌ شدَّهُ «مينا» ..

وكان إلهنا القاسى تُزَفُّ إليه فى جذل

عروسٌ .. عانقت كفّيهِ ... كى يرضى ويُعطينا

وحين يذوبُ حُزْنُ الشمْسِ خلف الأُفْقِ مرتحلا

ويبدو البادرُ حلم الشمس .. كالذكرى يحيينا ..

تُحِسُّ الصمتَ إصْغاءً لهمْسٍ مُقْبلٍ فرحا

تُزَفُّ الآن فاتنةٌ ... لنَهْرٍ بات مفتونا ..

وتَهْصُرُ قدَّها الشَمْعِىَّ كفٌّ منه لاهفةً
ويخبئها بجْنحيْهِ .. كِسرٌ غاص مكنونا ...

وقد تطفو مع التَّيَّار فى حُزْنٍ غلالتَها
وخاتَمُ عُرْسِها يَنْسَلُّ نحو الشطِّ وسكينا ..

وصنَّاجات شيخِ النخلِ فى الشيطآن عازفة
وتسبيحات رُهْبان تسوق الغَيْمَ مَوْهُونا

هنا فى الموجة اللهْفَى صدى أنشودة .. غرفت
وطاف المِعْزَفُ المكسورُ فوق الموج محزونا !

***

ومرَّ النهْرُ أدْهارًا .. وعُقْمِ البيد يسأله
: لماذا أنت يا أبتى .. بعيدٌ لا ترَوِّينا

وبِرَوْحةُ النسيمِ الطفلِ ما حنَتْ على عَرَق
أتُسْعِدُ بعض آلاف .. لكى تشقى الملايينا ؟

إلهَ الرىِّ .. كيف ظمئت .. كيف اشتقت فى سَرف
رحيقًا من دمِ الإنسان يزجيه قرابينا ؟ ؟

أجننا أنت يا أسطورةَ الأجيال .. ووقِّعها
سجينُ الموْجِ فوق الشاطئ الصَخْرىِّ تلحينا

كنوزٌ فيك كم ضاعت .. وكم جفَّ السُلافُ ضُحًى
فلم تسكر مرابعنا .... ولم تضحك مغانينا ؟

تمهَّلْ .. هاهنا .. وارْقبْ ذراع السَّدِّ من يدنا
ستحدو مَوْجكَ الضِلِّيل .. يا من كنتَ تَحْدُونا

وسِرْ من ثَمَّ منعطفًا .. فهذا السدُّ نَصْنَعُهُ
كعقلٍ راسخ يهديك يا من فِضْتَ مجنونا ..

تلجلج فيك خطوُ الدهر لا يدرى له هدفا
فسِر واتبع صدى نغمى .. وقُمْ واصعد مراقينا..

وفى محرابك المخضرُّ حيث الشمس قِبْلَتــهُ
إذا غنَّى دعــاء الخصب ردَّ المــوجُ آمينــا ...

أنا الإنســانُ ... تجربتى .. إليك الآن أمنحها
لتزرع سُــنبلاتِ الْحُبِّ فى أعلى روابينــا ..

ألا يا أيُّهــا النَّســاجُ .. طفّ .. واغزل على بلدى
غلائل من عبير ضمَّ بالنجــوى مراعينــا ..

وهذى جدَّتى الْخرساءُ .. ببيداءِ الأَسى .. نطقت
وأحْرُفُ صَوْتِهــا المُخْضَرُّ قد فاحت رياحينا ..

تئنُّ بذورُنا قلقًــا .. وترنو من محاجــرنا
ننهَّدُ من خــلال العشْبِ تســتجلى روابينــا

وكم من بذْرَةٍ للكــرْم تحت الطينِ حالمــةٍ
بهــا كأْسٌ .. وسُمَّارٌ .. وترجيعٌ لشادينا

وكانت جَهْشَــةُ الفــلاح فى الشادوفِ بَوْحَ دم
تكتمه ضمير الأرض فى الأغــوار مدفــونا ..

وساقيةٌ .. وساقيها .. تحلَّبَ عُمْــره ظمأً
يقول لمن سقى الأنعــام : جُدْ بالمــاء واسقينا

أجل .. قد كنت يا نهرى .. بخبز الصبر تطعمنا
تصُبُّ بمرفأ الأحداق دمعــا .. كان يُروينــا

حفــرنا للغــد المجهول مجــرى فيه قد صدحت
دموعُ جدودنا تنساب من أعمــاق ماضــينا ..

ومزَّقنــا ضــلوع الصخــر .. فانهارت إرادته
هنــا من قبضة الإنسان .. بات الطوْدُ مطعــونا

مطارقنــا هديرُ الشعْب غطَّى النيــل مندفعــا
يقول لموجه السارى : نشيدك وَقْعُ أيدينــا

وهــذا السدُّ قَبْضَتنــا .. تقودك نحــو شاطئنا
ليُزْهرَ عُرْسُ زيتــونى .. هنــاك على ربا سينا

كريت القديمة

بين الأسطورة والواقع

بقلم: م. ا. فنلى
استاذ الدراسات القديمة بجامعة كمبردج

ترجمة: رمزى عبده جرجس

فى الوقت الذى كان فيه فراعنة مصر يشيدون الأهرام الكبرى حوالى عام ٢٦٠٠ ق.م، كانت جزيرة كريت الواقعة فى شمال غرب مصر على الطريق المؤدى الى بلاد اليونان لا يعمرها غير شعب قليل الكثافة من سكان الكهوف، ينتسب الى العصر الحجرى. ثم مضت بضعة آلاف من السنين قبل أن تصبح كريت الوسطى والشرقية موطن حضارة غنية مزدهرة، ذات ملامح محببة أصيلة. ومن اليسير أن نميز من بين الآثار المكتشفة فى كريت، السلع التى كانت تجتلب من مصر وغربى آسيا والتأثيرات المصرية والآسيوية أيضا، وقد انتشرت المنتجات الكريتية من ناحية أخرى انتشارا كبيرا فى سورية وبلاد الأناضول (وهى تركيا الحديثة) وبلاد اليونان الأصيلة، ولقيت رواجا فى مصر حيث تشاهد فى بعض الأحيان صور للكريتيين أنفسهم على اللوحات الجصية الحائطية.

بيد أن حضارة كريت لم تكن بحال نسخة منقولة فحسب عن حضارات جاراتها أو مجرد مزج بينها. فالحق أن سر اهتمامنا بها يكمن فى الوسيلة التى استطاع بها الكريتيون أن يصوغوا لأنفسهم مجتمعا مغايرا فى طابعه وخصائصه، وفى الصورة التى انهارت بها هذه الحضارة ودواعى هذا الانهيار الذى يتفق الرأى بوجه عام على تاريخه بنحو عام ١٤٠٠ ق.م. ومنذ ذلك الحين، أصبحت كريت، وما زالت حتى اليوم، جزءا متخلفا منعزلا من بلاد اليونان.

ونظام الكتابة هو أحد الشواهد البينة الدالة على أصالة كريت. فما من حضارة من الحضارات، على مر التاريخ الانسانى جميعه، استطاعت أن تستحدث من احرف الكتابة سوى حفنة قليلة، أما هذه الجزيرة الصغيرة فقد شهدت مولد مجموعتين منها، خلال الفترة التى تعنينا. وعلى الرغم من أن المصريين وشعوب ما بين النهرين كانوا قد عرفوا الكتابة منذ أمد بعيد، فان الكريتيين لم ينقلوا عنهم أبجديتهم مثلما فعل الحيثيون عندما اصطنعوا الخط المسمارى، بل ابتكروا مجموعتين جديدتين من أحرف الكتابة، أولاهما الأبجدية الهيروغليفية، التى تبدو أشبه بالأبجدية المصرية لأنها تعد بدورها طريقة معدلة للكتابة التصويرية برغم اختلاف علاماتها ورموزها فى واقع الأمر، والثانية هى الأبجدية المقطعية المعروفة باسم « الخطية أ » ثم الصورة المعدلة لها التى نشأت فيما بعد وهى « الخطية ب ».

ويحق لنا أن نتساءل عن الأسباب التى دعت الكريتيين الى الاصرار على ايجاد مجموعة جديدة خاصة بهم من الرموز ، فضلا عن ابتداعهم أيضا لأكثر من مجموعة ؟

ليس لدينا ما نجيب به على هذا السؤال ، بل اننا نفتقر أيضا الى كل ما يمكن أن نهتدى به الى الجواب، ذلك لأن الكريتيين فرضوا قيودا صارمة على المجالات التى تستخدم فيها الكتابة . وعلى قدر ما يمكن أن نستشفه من الوثائق المتوفرة ، كان الكريتيون يحتفظون بسجلات دورية لمحتويات القصور وموجوداتها وملكيات القطعان والقرابين المقدمة للآلهة ونحو ذلك ، لا غير. فليس هناك مِن أثر لشعر مكتوب ، أو نصوص دينية ، أو سجلات سنوية تؤرخ للبلاط ، بل انه ما من دليل من أى نوع على اتخاذهم الحروف الهيروغليفية عنصرا من عناصر الزخرفة فى آثارهم ومقابرهم كما هو مألوف شائع فى الآثار المصرية .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل يبدو أن دائرة المعارف والضرورات قد انحصرت فى أضيق نطاق حتى ان زوال القصور العظيمة بكل ملحقاتها قد زال معه فن الكتابة ، مما أدى الى ارتداد كريت الى الأمية الطبقية الشاملة طوال فترة تقدر بستة قرون، الى أن خرجت من فينيقيا أبجدية حقيقية ما لبثت أن انتشرت فى جميع أنحاء العالم اليونانى . ومعنى ذلك أولا : أن حل رموز « الخطية ب » لن يدعم فى حد ذاته معلوماتنا عن الحياة الاجتماعية والثقافية الكريتية بالقدر الذى كنا نأمله ، وثانيا : ان الأساطير اليونانية المتأخرة التى تصور كريت عاصمة بالقصور ، انما هى أساطير ممسوخة محرفة لا يمكن الركون اليها أو الوثوق بها ، لأنه لم يكن ثمة وسيلة لنقلها عبر مئات السنين سوى الرواية الشفوية كما لم يكن من الميسور آنذاك ، بقدر ما هو متعذر اليوم أيضا ، التحقق من صحتها بالرجوع الى الأسانيد المكتوبة المعاصرة .

ولننظر فى الأسطورة الأثينية المشهورة التى تدور حول « ثيسيوس » و « الميناتور » ، وهى لفظة تعنى حرفيا « ثورمينوس » . فقد كان يجلس على عرش كريت ملك عظيم يدعى مينوس ، كان لديه ثور بديع خرج اليه من البحر ، هدية من الاله «بوسيدون» . واشتهت امرأة مينوس الثور ، وعندما كملت عدتها ولدت مخلوقا عجيبا نصفه رجل ونصفه ثور هو « الميناتور » .

ولكى يخفى مينوس وصمة عاره هذا عن الأعين أمر صانعه الماهر ومخترعه الشهير « ديدالوس » بأن يشيد متاهة متشعبة المسالك لايواء الميناتور . وألزم الأثينيون الخاضعون لحكم مينوس آنذاك ، بارسال سبعة شبان نبلاء وسبع عذارى كريمات كل تسعة أعوام ليكونوا فريسة للميناتور . وعندما حل موعد أداء هذه الجزية الرهيبة للمرة الثالثة أقنع ثيسيوس أباه ، ملك أثينا ، بأن يبعث به فى زمرة الضحايا المنتظرين . وما أن حل ثيسيوس بكنوسوس حتى أسر لب « أدريانى » ابنة مينوس التى أعطت ثيسيوس كرة من الخيط أخذ يحلها وهو يتقدم الى فناء قصر التيه . وهناك ذبح الوحش ، وبفضل هدية « ادريانى » استطاع أن يهتدى الى طريقه الى خارج متاهة القصر . وعند ذلك أقلع هو وأدريانى بعيدا عن البلاد . ومن الغريب أن مينوس لم يحاول أن يعوق سيرهما أو يطاردهما .

والجانب الأعظم من هذه الأسطورة يمثل ضربا معهودا الى حد بعيد من الخلط بين القصص الشعبى والأساطير الدينية . ولكن ثمة ما يغرينا بأن نتوقف عند فقرة صغيرة تبدو عليها على نحو ما سمات الصدق والواقعية ، ونعالجها كما لو كانت تقريرا مقنعا مستترا لموقف تاريخى حقيقى . فقد كان ثيسيوس أعظم الأبطال الأسطوريين الأثينيين قاطبة . وكان من بين مآثره ، توحيده منطقة « أتيكا » كلها فى المدينة الدويلة أثينا . وبعبارة أخرى ، كان ثيسيوس كما يبدو من أحد جوانب شخصيته على أقل تقدير ، بطلا أسطوريا « سياسيا » . ألا يمكن ، والحال هذه ، أن تكون هذه القصة انعكاسا لفترة كانت فيها أثينا جزءا من امبراطورية مينوية مترامية تؤدى أثينا الجزية لها » ثم أليس من الجائز أن هذه القصة تصور أيضا ثورة أثينية ناجحة ؟

هناك عدة عوامل تسهم فى تعزيز هذه الفكرة . فمن الواضح أن كريت وبخاصة كنوسوس كانت تتمتع ابان عصر البرنز بجاه وسلطان عظيمين . كما أن الآثار المكتشفة تقدم الدليل على أن ثمة علاقات كانت قائمة بين كريت وبين بلاد اليونان الأصلية وجزر بحر ايجه . وعلى الرغم من أن لفظة « اللابيرانث » أو قصر التيه ، آلت الى اللغات الغربية

الحديثة عن اليونانية ، فانها لم تكن فى الأصل من بين مفردات هذه اللغة · فهل يمكن أن تشير هذه اللفظة الى شيء آخر غير قصر كنوسوس ، الذى اختلط حطامه واضطربت معالمه حتى أصبح بالفعل متاهة لا تخطئها عين أى زائر من الوهلة الأولى ؟ وأخيرا ، فان الثور يحتل مكانة بارزة فى الفن الكريتى ·

ومع ذلك فلست مطمئنا الى هذا التفسير كله· فبغض النظر عما هو معهود من أن الشعوب التى تتحرر من قيود الجزية التى تفرضها سيادة أجنبية لا تعمد فى الغالب الى التستر على ماضيها بمثل هذا الأسلوب الغريب — وحسبنا أن نذكر فى ذلك العبرانيين وما يرويه تراثهم عن استعبادهم فى مصر — فثمة خلافات مذهلة حول دقائق قصة الميناتور · فمن ناحية ، تناقض الروايات التقليدية اليونانية الأخرى التى تدور حول مينوس هذه القصة ، فمينوس لم يعرف فيها بالقسوة والجور بل يظهر على النقيض من ذلك فى دور القاضى العادل · ومن ناحية أخرى ، فان الفن الكريتى لم يقدم لنا الثور قط فى صورة من تقدم اليه قرابين من الذبائح، بل كان يظهره اما باعتباره حيوان صيد — كما فى اللوحات الجصية الشهيرة التى يشاهد فيها متوثبا — او باعتباره هو نفسه ذبيحة تقدم قربانا· والواقع أنه ليست هناك أية قرينة تشير الى انه قد قامت فى كريت ابان عصر البرنز عقيدة تؤمن بالثور أو الميناتور ·

ولا تضيف قصة ثيسيوس والميناتور أية حقائق مفيدة عن الديانة الكريتية أو التاريخ الكريتى تزيد عما تنبئنا به الآثار الكريتية ، هذا ان لم تزد الأمور تعقيدا · ولكن ليس معنى ذلك أن الآثار المادية لا تخلق وحدها فى بعض الأحيان ، ودون الاستعانة بأية ألفاظ ، قدرا كافيا من الاضطراب والبلبلة · فثمة قرائن واضحة ، على سبيل المثال ، على أن الثيران كانت تقدم قرابين وأضحيات ، بيد أن أحدا لم يستطع العثور على مذبح ، أو ما يمكن أن يقبل منطقيا على أنه مذبح يتسع لحيوان يزيد فى حجمه على حمل أو جدى · وقياسا على ذلك أيضا ، على الرغم من أنه لا يساورنا أدنى شك فى أن ثمة مغزى معينا ينطوى عليه ذلك الشيء الذى درجنا على تسميته تقليديا باسم « قرون التكريس » ، وهى تشاهد فوق المذابح وفى غيرها من الأماكن ، فان كل المحاولات التى بذلت لتعليل وجودها لم تنته الى نتائج مقنعة. ويصدق هذا أيضا على اشارة « البلطة المزدوجة » التى تظهر فى جميع انحاء كريت وترتبط كذلك بالكريتيين فى مصر ، فى حين أنها لا تذكر فى أية أسطورة من الأساطير اليونانية المتأخرة التى آلت الينا ·

وكريت اليوم بلد جميل من حيث مناظره ومشاهده ، فهى جبلية صخرية ، جرداء قاحلة فى الغالب الأعم ، وانها لتنطق كذلك بالفقر والاجداب باستثناء أجزاء قليلة تتمتع بدرجة عالية من الخصوبة ·· ويعرب كثير من السياح صراحة عن دهشتهم من أن مثل هذه الأكداس من الصخر المجدب قدر لها أن تتمخض عن ثروات العصر البرنزى وحضارته السامية ، وهم على حق فى ذلك · فان كريت التى نحن بصدد الحديث عنها كانت قطرا كثيف الشجر خصب التربة ، هيأت له الطبيعة عددا وافرا من المرافىء فى الجانب الشمالى منه ، لمواجهة احتياجات السفن فى القديم · ولقد ظلت أشجار السرو الكريتية ، حتى بالنسبة للكتاب اللاتين فى القرن الأول الميلادى ، تعرف بصلاحيتها لصنع صوارى السفن ، ولمواجهة أغراض البناء الأخرى ، كما أن اللفظة اليونانية « سيبرس » الدالة على هذا النوع من الشجر هى كذلك من بين الألفاظ التى آلت الى اللغات الأوربية الحديثة عن اللغة اليونانية والتى تنتسب الى لغة من لغات المنطقة السابقة على اللغة اليونانية · غير أن عمليات ازالة الغابات أدت الى تعرية التربة وتآكلها والى جفاف الآبار التى كانت المورد الأول للمياه للكريتيين ·

والاكتشافات الأثرية الحديثة الخاصة بالعصر الحجرى فى كريت ترجع الى ما قبل عام ٥٠٠٠ ق·م· ومن المعروف أن الأدوات النحاسية وتليها الأدوات البرنزية لم تصل الى حد الوفرة حتى عام ٢٣٠٠ ق·م· على وجه التقريب · وفى القرون الأخيرة على الخصوص من تلك الحقبة الطويلة من الزمن التى تقدر بنحو ٣٠٠٠ سنة ، تظهر دلائل قاطعة على قيام ذلك الضرب من المستعمرات ، وان لم تكن هذه المستعمرات قد تجاوزت بعد مرحلة التكوين ، فهى تنشأ عادة حول محور معين هو القصر ، وعلى نمط البناء بالأحجار الذى كان ينمو نمو خلايا الجسم وهو النمط الذى قدر له أن يبلغ ذروة ازدهاره فى قصر التيه بكنوسوس ، ويشغل

هذا القصر بأفنيته مساحة تقرب من خمسة أفدنة ٠ ولقد كان لادخال المعادن الى جانب الأحجار فى صناعة الأدوات والأسلحة أثره الحاسم فى مساعدة الكريتيين على بلوغ مرتبة حضارية جديدة ، كما أن الفترة التى اكتسبت فيها الحضارة الكريتية خصائصها المميزة ، هى الفترة التى تدعى بالعصر المينوى الوسيط ، وتبدأ من نحو عام ٢٠٠٠ ق٠م٠ وتنتهى قرابة عام ١٥٥٠ ق٠م٠

وتبرز طائفة من معالم هذه الحضارة جلية واضحة حتى بالنسبة للعين غير الخبيرة ٠ فقد كانت المستعمرات تقام فى العادة فوق رواب منخفضة ، يغلب أن تكون قريبة من البحر، كما لم تكن محصنة ٠٠ وليس هناك ما يثير دهشتنا فى هذا الصدد أكثر من ذلك الخلاف البين بين المراكز الكريتية وبين الحصون التى شيدت فى أواخر العصر البرنزى أو نحو ذلك فى بلاد اليونان الأصلية مثل تيرونس وموكيناى ٠ وكذلك لا نقف على أية مشاهد لمعارك حربية كما يندر أن نجد ما يشير الى الجنود ، ثم اننا لا نلمس أى اهتمام خاص بالأسلحة والعتاد ٠ لقد كانت هناك دون شك جيوش وأساطيل ، اذ تحوى ألواح « الابجدية ب » التى عثر عليها فى كنوسوس على قوائم تدون لأسلحة وعربات حربية ، وعجلات خاصة بالعربات الحربية ، غير أن ذلك الجانب من الحياة خفى عن الأنظار ٠

وبينما دأب فراعنة مصر على تغطية جدران مقابرهم بالمشاهد الدالة على بسالتهم الحربية بصورة تنم عن تفاخر وكبرياء بالغين، نجد الكريتيين قد اختاروا طابعا آخر لموضوعاتهم الزخرفية ، يقوم على تصوير الألعاب الرياضية والمراسيم الدينية والمواكب النسائية والوقورة والزهور والأطيار ودرافيل البحر والسباع ، أو الأشكال الهندسية الصرف ٠

على أن اختفاء مظاهر القوة ، ولا سيما فى هذه الحالة لا يعنى انعدام القوة ذاتها ٠ فان كل من قدر له أن يضطلع من الناحية الادارية ، بمسئولية الاشراف على مبانى كريت المتشعبة وخططها المعمارية المعقدة ، كان يتاح له السيطرة على موارد ضخمة وخبرات فنية هائلة ، وقوى بشرية عظمى طوال قرون بأكملها ٠ والدليل على ذلك أن زلزالان عنيفان مدمران وقع أحدهما قرابة عام ١٧٠٠ ق٠م والآخر قبيل عام ١٥٥٠ ق٠م لم يعرقلا حركة البناء الضخمة هذه ٠ وتشير ألواح « الأبجدية ب » الى طائفة كبيرة من الحرف المتخصصة ، الأمر الذى يدعو الى كبير دهشة أو غرابة ، بيد ان هذه الالواح لم تكشف لنا بصورة جلية واضحة عما يمكن أن نهتدى به فى تحديد الوضع الاجتماعى لأصحاب هذه الحرف ٠ كما تذكر هذه الألواح طوائف كبيرة من العبيد ولكننا لا نستطيع القول صادقين اننا نعلم أن رقيق كنوسوس كانوا يؤلفون قوة عمالية من الرقيق ، بالمعنى الشائع لهذه العبارة ، وناهيك عن القول بأنهم كانوا يمثلون القوة الأساسية فى المجتمع ٠

أما ما تدل عليه الألواح دلالة واضحة فهو الاتجاه الجنونى الى التركيز والمركزية فيما يختص بجميع أوجه النشاط الرئيسية فى ميادين انتاج المواد الغذائية والرعى والصناعة ٠ ولقد دلل أحد المتخصصين الشبان فى كمبردج وهو مستر جون كيلن ، فى بحث له لم ينشر بعد ، على أن عددا كبيرا من ألواح كنوسوس التى تسجل عدد الأغنام وجزائز الصوف – ويرجع تاريخ كل هذه الألواح الى السنة التى دمر فيها هذا الموقع – يمثل فى واقع الأمر احصاء سنويا للقطعان والجزائز والرعاة المسئولين عنها ٠

وقد بلغ المجموع الكلى للأغنام نحو ١٠٠٠٠٠ رأس ، وبقدر ما نستطيع تحديده من أسماء الأماكن، يمكن القول بأن هذه الأغنام كانت ترعى فى منطقة كريت الوسطى والشرقية بأكملها ٠

ولا شك أن ذلك رصيد بالغ الضخامة من الأغنام ومن المحتمل أنه يمثل جل القطعان المتوفرة ان لم يكن جميعها ، وعلى ذلك فانه يبدو أن البلاط كان يفرض على نحو أو آخر احتكارا قوامه الأغنام والصوف ، وأن هذا الاحتكار كان يمتد الى نصف مساحة الجزيرة على أقل تقدير ٠ ولكن الملاحظ أن هذا النوع من المعلومات لا يمكن أن تقدمه الآثار المادية التى يكشف عنها المنقبون ، وقد نجد هنا مفتاحا لحل معضلة قديمة ، وهى التى تتعلق بما كان يدفعه الكريتيون حقيقة ، وهم الذين يعيشون فوق جزيرة فقيرة فى مواردها من المعادن الثمينة والمواد المعدنية بوجه عام ، ثمنا لكميات النحاس والقصدير والذهب والعاج الهائلة التى كانوا يستوردونها ٠

وثمة حقيقة تثير الدهشة كما تدعو الى اليأس ، وهى أن ألواح كنوسوس لم تقدم لنا حتى يومنا هذا أية معلومات ذات بال عن التجارة الخارجية . بل لم تقدم بوجه عام أى شىء يتعلق بالعالم خارج كريت . كما لم ترد فى الألواح المذكورة أية اشارة الى النقود أو الى عمليات البيع والشراء أو الى التكاليف أو الأجور ، بيد أن هذا الصمت لا يدعو الى كبير دهشة أو عظيم حيرة . اذ يبدو أن الاقتصاد الذى يعنى بالنسبة لنا الشراء والبيع وغير ذلك من أوجه التعامل ، كان بالنسبة لهم مسألة ادارية تتعلق بتوزيع السلع والخدمات عن طريق المخصصات والجرايات وأعمال التحصيل ، على أن ذلك كله كان ينبع ويصب فى مركز واحد ، وتقوم بتسجيله وتصريف شئونه على وجه الدقة حكومة بيروقراطية غاية فى الشمول والتشعب .

غير أن لفظة « المركز » انما يكتنفها الابهام . فعلى الرغم من أننى قد تحدثت عن الملوك ، فاننى لم أولهم اهتماما خاصا ، وليس ذلك لأن ثمة شكا يراودنى فى أن خرائب كنوسوس ليست آثارا لقصر من القصور ، أو أنه لم يكن يتولى الحكم فيها ابان عهود ازدهارها خلال العصر البرنزى ملك من الملوك ، بل لأنه ليس هناك سوى النذر اليسير مما يمكن أن يرويه المرء باطمئنان من أخبار هؤلاء الملوك وطبيعة حكمهم . والحق أن هذا الصمت من جانبهم يحيرنا ويقيم فى وجهنا الصعاب (وهذا الصمت أوضح ما يكون فى كل من ألواح « الأبجدية ب » وفى آثارهم ونصبهم أيضا) .

فلا وجود للملك من الناحية التصويرية فى الآثار الباقية كافة ، بالرغم من أن احدى اللوحات الجصية التى تطلبت قدرا كبيرا من الترميم ، والتى تصور شابا يافعا بحجمه الطبيعى ، قد ذيلت بعبارة « الملك الكاهن » ، لأسباب تخفى على . وعلى النقيض من ذلك ، فان معاصرى حكام كنوسوس فى مصر وفى غيرها من البلاد ، جنحوا ، فى كثير من المغالاة والشطط ، الى ابراز صورهم جلية واضحة على نصبهم ، وكانوا يلجأون فى ذلك عادة الى ما يسمى « بمقياس الرسم السلمى » ، ويقصد به رسم كل شخوص الصورة فى أوضاع وأحجام مختلفة متدرجة بحيث يمكن لأى غر أبله أن يخبرك على الفور أيهم الملك وأيهم الوزير الأكبر وأيهم العامى أو العبد ، وأيهم الأسير . ولكن ذلك ليس الحال فى كريت . ولعل هذا الافتقار الى مظاهر الجلال والأبهة هو أهم ما تفصح عنه هذه الآثار .

فالقصور على قسط لا بأس به من الضخامة ، وبها من أسباب الراحة الكثير ، كما أنها فضلا عن ذلك حسنة التنظيم والتخطيط ، ويبدو فيها كذلك قدر من الاهتمام بالانارة وتصريف المياه ، بيد أنه شتان بين الضخامة الصرف وجلال المظهر . والحقيقة أن كل شىء فى كريت ، فيما عدا القصور ، كان ضئيل الحجم ضيق النطاق . فلم تكن ثمة تماثيل ضخمة فخمة ، كما لم تكن هناك معابد أو مسارح ، بل ان اللوحات الجصية الكبيرة ليست فى الحجم أو القوة التى تكفل لها الخلود ، أما خارج كنوسوس فاللوحات الجصية أندر ما تكون كما تخلو خلوا يكاد يكون تاما من الأشكال الآدمية . ويجمع الكثيرون على أن الفنانين الكريتيين بلغوا غاية الابداع فى فخارهم الجميل وفى أحجار الأختام التى كانت توضع حول العنق أو الرسغ ، وتحمل رسوما محفورة تمثل أختام أصحابها أو شاراتهم بها وفى هذه الحاجيات الدقيقة وفى القدور وأوانى الزينة المنقوشة تتضح مهارة صناعية عالية ، وملكة فنية أصيلة فى مجالى التكوين والصياغة ثم خيال فياض خصب .

ولكن ليس الحال كذلك بالنسبة للوحات الجصية اذ تجنح الى الاخذ بأسلوب تقليدى رتيب مسئم « مواده وموضوعاته فضلا عن دقائق الملبس وأوضاع شخوصه مقننة محددة » ، يميل الى الاسراف فى التأنق والزخرف مما لا يتفق بحال وأحجامها ، فتفقد تبعا لذلك طابع الروعة والخلود . كانت الحياة كلها ألعابا وطقوسا ولكن المرء لا يشهد فى أى منها شيئا من النشوة أو الفرح أو الألم . لقد أصبح للحياة طابع الجرس الدقيق الرتيب ، الذى لا غور ولا عمق .

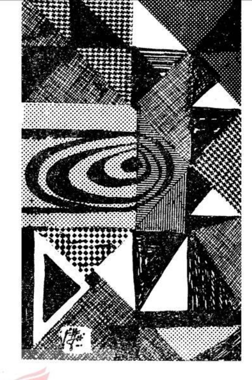
وثمة وجه للتناقض هنا . فعندما يتطلب الأمر تعبئة الرجال والموارد ، كان بناءو البلاط يأخذون فى العمل على أوسع نطاق ، فى حين أن كل ما عدا ذلك كان ضئيلا من الناحيتين السيكلوجية والعاطفية فضلا عن ضآلته من الناحية المادية المجردة . وأغلب الظن أن النظام الملكى أو الدين لم يكونا يبغيان غير ذلك .

والاحساس الذى نخرج به مما سبق هو أن المجتمع الكريتي ران عليه منذ أوائل العصر الميوى الوسيط جمود وتصلب فى منظماته ومؤسساته وكذلك فى ايديولوجيته وفكره ، وأنه عاش حياة اتزان واستقرار لم يتهددها أى خطر ذى بال ، زهاء خمسمائة أو ستمائة عام ، وأن السلامة كانت مكفولة لهذا الوضع من كافة الوجوه ، بيد أنها بلغت حدا من السلبية لم يكن من شأنه أن يثير التساؤل أو يحض على الثورة . ومنذ ذلك التاريخ ، طرأ تحسن وتهذيب كبيران على المهارات الصناعية الفنية وازداد عدد السكان زيادة كبيرة ، واضيفت الى القصور ملحقات جديدة ، بيد أن كل ذلك كان يجرى على مستوى أفقى ان جاز لنا هذا التعبير . ثم وقعت بعد ذلك كارثة طبيعية كبرى قرابة عام ١٤٠٠ ق.م ، فاذا بالقصور المنتشرة فى جميع أنحاء كريت تتحول بين عشية وضحاها الى خرائب وحطام .. الى الأبد .. أما تفاصيل هذه الكارثة فلا نعلم عنها شيئا ، فان ألواح « الأبجدية ب » رغم أن تاريخها يعود الى هذه السنة ذاتها ، فانها لا تنبئنا بشىء على الاطلاق فى هذا الصدد . غير أن الأطلال والدمن انما هى أبلغ شاهد على ماحدث ، فان احدا لم يستطع أن يوجه ويقود شعب كريت الصغير مرة أخرى كما فعل الملوك خلال الفترة المنصرمة التى تقدر بنحو ستمائة عام .

غير أن معالم الحياة بالجزيرة لم يقض عليها بحال . فقد مضى الناس يفلحون الأرض ويرعون الماشية ويصنعون الأوانى الفخارية وينسجون الأقمشة ويشكلون المعادن . واذا كانت المهارة الفنية والصناعية قد تدهورت الى حد بعيد فانه لم يقض عليها كلية . وبقيت هناك أفكار ومعتقدات وطقوس وعقائد . ولنا أن نفترض ان الدين على وجه الخصوص قد حظى بقسط كبير من الدوام والاستمرار . وفى النهاية وجدت الأساطير والعقائد الكريتية التى تنتسب الى العصر البرنزى طريقها الى الديانة اليونانية الكلاسية القديمة بعد أن اعتراها التحوير والتبديل على آلاف من الأوجه والصور . ويمكن القول فى ضوء ما سلف أنه لم يحدث انفصام مدمر حاد كما لم تنقطع الحياة بالحرف والصناعات . فقد بقى الناس فى حاجة الى الغذاء والكساء والأدوات والأوعية الفخارية ، وواصل الصناع أداء رسالتهم فى توفيرها للناس . بيد أن الانفصام فى النواحى الاجتماعية والسياسية والفكرية بدأ أشد ما يكون قسوة وعنفا .

تعمدت حتى الآن أن أتجنب الاشارة الى هذا السؤال : الى أى أصل ينتمى سكان كريت العصر البرنزى ؟ وسواء سلم المرء بالترتيب التاريخى القديم ، الذى أحبذه ، وهو الترتيب الذى يجعل اليونانيين يسيطرون على كنوسوس قرابة عام ١٥٠٠ ق.م ، أم أخذ بالترتيب المعدل الذى وضعه الدكتور « بالمر » ، فلا جدال فى أنه من المتعذر الوقوف على أى تغيير جوهرى يمكن أن يكون قد أدخله اليونانيون على الحضارة الكريتية ابان العصر البرنزى ، فيما عدا نقلهم للغتهم الى كريت . ويطيب لنا أن نعلم اذا كان شعب كريت فى الفترة السابقة على حكم اليونان ، قد ضم فريقا من اللاويين ممن هاجروا من آسيا الصغرى ، أو انه على أقل تقدير كان يضم عنصرا يتكلم احدى اللغات السامية ، كما زعم أحد الباحثين مؤخرا ، وروج لزعمه فيما أعتقد أبشع ترويج . بيد أننا لو عرفنا ذلك هل كنا سنتقدم قيد أنملة فى تقديرنا لهذه الحضارة وتفهمنا لها » لا أعتقد ذلك . فلا يجدر بالمرء أن يعكس سحر العالم اليونانى فى عصوره التالية على كريت ذات التاريخ الأسبق ، كيفما كانت اللغة التى تتحدث بها هذه الجزيرة . وربما كان صحيحا أن « زيوس » ولد فى كريت ، غير أنه حكم فوق جبل الأولمب .





مفهوم الواقعية فى الأدب

تأليف : برتولت برخت

ترجمة : دكتور يسرى خميس
عن الألمانية

ارتفعت أصوات قلقة من بعض قراء (الكلمة) (١) فى الفترة الماضية نتيجة لما اثارته بعض المقالات التى حاولت حصر الاسلوب الواقعى فى الادب فى حدود ضيقة وذلك فى اطار الرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر . وربما كان من الممكن تلخيص المميزات الشكلية لاسلوب الكتابة الواقعى فى بعض الاعمال ، وقد يظن بعض القراء ، أن كتابا ما يكون واقعيا اذا ما « كتب على نسق الرواية الواقعية البورجوازية فى القرون الماضية » وبالطبع ليس هذا ما نقصده . وانما يمكن فقط تمييز الكتابة الواقعية من غير الواقعية عن طريق مضاهاتها بالواقع الذى تعالجه . فليس أمامنا اشكال نهائية لنتقصاها . وربما كان من الافضل ، أن نقدم للقارىء كاتبا من العصر الماضى متفردا بين الرومانسيين البورجوازيين ، ومع ذلك يجب أن ينعت بأنه واقعى كبير ، ذلك هو ب.ب. شيللى ، الشاعر الانجليزى الثورى العظيم . فاذا كانت ملحمته الكبيرة « قطار الفوضى المقنع » التى كتبت مباشرة بعد الاضطهاد الدموى لانقلاب ١٨١٩ فى مانشستر ، لا تطابق الاوصاف العادية للاسلوب الواقعى ، فانه يجب علينا اذن أن نوضح أن الاسلوب الواقعى يتغير ويتسع ويتكامل .

يصف شيللى كيف يتحرك قطار مفزع من مانشستر الى لندن :

قابلت **القتل** فى الطريق
يمشى مقنعا مثل كاستلرى (١)
منظره ناعم جدا ، لكنه معتم
تتبعه . سبعة كلاب دموية
كانت جميعها ممتلئة تحتم عليها
أن تكون فى تشكيل رائع
ولكل واحد منها رمى
قلبا ، قلبين من قلوب مانشستر للمضغ
اخرجها من معطفه الواسع

***

بعد ذلك جاءت **الخيانة** . كان لها

---

* (كتب هذا المقال عام ١٩٣٨ ضد الاتجاه نحو وضع حدود شكلية للاسلوب الواقعى فى الكتابة)

(١) (الكلمة) مجلة أدبية صدرت باللغة الالمانية فى موسكو فى الفترة ١٩٣٦ - ١٩٣٩ وكان المؤلف من رؤساء تحريرها .
« المترجم »

(١) سياسى انجليزى

مثل لورد الدون (١) فرو على معطفها ،
كانت تبكى جيدا ، دموعها الغليظة
تحولت عند سقوطها الى أحجار
***
والاطفال الصغار ،
الذين لعبوا حول اقدامها
والذين ظنوا ان كل دمعة جوهرة نادرة
تحطمت جماجمهم .
***
مرتديا الانجيل والنور
وظلال الليل
مثل سيدموث (٢) ، ركب
النفاق على ظهر تمساح
***
فظائع كثيرة أخرى سرت
فى ذلك القطار الكريه المقنع
الكل مقنعون حتى الاعين
كأساقفة ، كمحامين ، كمخابرات .
***
وفى النهاية جاءت **الفوضى** : جاءت
فوق حصان أبيض ، ملطخ بالدم ،
شاحبة حتى الشفتين
كالموت
* * *
كانت تحمل تاجا ملكيا
بيدها صولجان الملك البراق ،
وعلى جبهتها رأيت علامة —
أنا الرب والملك والقانون .
بخطى سريعة جبارة
مضت فوق الارض الانجليزية
ساحقة الجمهور العابد
محولة اياه الى عجينة دموية
***
حولها حشد عظيم —
تهتز من وقع اقدامه الارض —
كل يلوح بسيفه المدمى
فى خدمة سيده (اللورد)
***
وفى زهو وانتصار
مضوا خلال انجلترا ، فخورين ومسرورين
سكارى كمسمومين
من خمر الدمار .
عبر الحقول والمدن ، من بحر الى بحر
تحرك **الموكب** بسرعة وبلا عائق
ممزقا كل شىء ، ساحقا كل شىء
حتى وصل الى لندن .
***
وكل مواطن ، اجتاحه الفزع
فاحس بقلبه يتوقف
حينما سمع
صرخة انتصار **الفوضى** العاصفة .
* * *
والذين استقبلوها بحفاوة
حاملين اسلحة كالدم واللهب
القتلة المأجورون ، منشدين :
« أنت الرب والقانون والملك »
***
انتظرنا ، فى ضعف ووحدة
مقدمك ، ايها القدير !
اكياسنا فارغة ، سيوفنا باردة
فلتعطنا المجد والدم والذهب !
* * *
المحامون والاساقفة ، جمهور متلون
احنوا جباههم الذابلة على الارض
كعابد ردىء ، دونما ضجيج
هامسين : « أنت القانون والرب »
وهنا صرخوا جميعا كما لو كانوا فى بوق واحد
« أنت الملك والرب والسيد . !
ايتها **الفوضى** ، امامك نحنى انفسنا
والآن ليتقدس اسمك »
***
الفوضى ، الهيكل العظمى
انحنت وابتسمت لهم بفتور
بمنتهى الادب ، كما لو كان تهذيبها
كلف الدولة عشرة ملايين .
* * *
لانها عرفت ، ان قصور
ملوكنا ، هى قصورها
وكذلك الصولجان والتاج والتفاحة
والرداء المطرز بالذهب .
* * *
وهكذا نتتبع قطار الفوضى فى طريقه الى لندن ،
ونرى صورا رمزية هائلة ، ونعرف فى كل سطر ، ان
الحقيقة هنا صارت كلمات .

(١) سياسى انجليزى
(٢) سياسى انجليزى

لقد سمى القتل هنا بأسمائه الحقيقية ، ليس ذلك فحسب ، ولكن ماعرف بالاستقرار والنظام اكتشف أنه فوضى واجرام . وهذا الاسلوب « الرمزى » فى الكتابة لم يمنع شيللى بأى حال من ان يكون اصيلا جدا فى الواقعية . فلم يطر عاليا عن مستوى الارض . ان قصائده تتكلم عن الحرية بالطريقة التالية :

« فلتستيقظوا كالاسود بعد النعاس
فى عدد لايهزم !
ولتهزوا سلاسلكم كالندى
الذى سقط عليكم أثناء النوم :
انتم كثيرون — هم قليلون .
ما هى الحرية ؟ يمكنكم اخبارنا — فقط —
ماهى العبودية
لان اسمها نفسه أصبح

* * *

صدى لاسمكم
انها : العمل بمثل هذا الاجر
الذى يحافظ بالكاد على الحياة من يوم الى يوم
فى اطرافكم ، كما لو كانت تسكن فى خلية
لمنفعة الطغاة .
هكذا صنعتم ، من اجلهم —
انوال النسيج ، المحراث والسيف والجاروف
برغبتكم او ضد رغبتكم مضطرين
ان تحموهم وان تغذوهم

* * *

انها : ان تروا اطفالكم مهزولين
وامهاتهم فى قنوط ، لانهن يحتضرن
بينما تهب رياح الشتاء الثلجى العظيم
ويرقدن أمواتا ، بينما اقول انا ذلك .
انها ان تجوع من اجل لقمة
كتلك التى يرميها الثرى فى امتلائه
للكلب السمين
الذى يرقد متخما تحت قدميه . »

فى الامكان أن نتعلم كثيرا من بلزاك ، على شرط ان نكون قد تعلمنا الكثير من قبل . ولكن شعراء مثل شيللى ، يجب أن يأخذوا مكانا أكثر وضوحا من بلزاك فى المدرسة الواقعية الكبيرة ، حيث انه تمكن من التجريد كصديق للطبقات الفقيرة وليس كعدو .

ويمكننا ان نرى عند شيللى ، أن أسلوب الكتابة الواقعى لا يعنى الاستغناء عن الخيال او عن الفنية الحقيقية .

وأى شىء عاق الواقعيين سرفانتس وسوفت Swift وريتر Ritter من بناء دول بالصراع مع طواحين الهواء والخيل .

ان الاتساع هو الذى يلائم الواقعية وليس الضيق ، فالحقيقة نفسها متسعة ، متعددة الزوايا ، مليئة بالمناقضات ، والتاريخ وحده يختار ويرفض النماذج . وربما يريد عالم الجمال مثلا ان يسجن أخلاقيات التاريخ فى احداث التاريخ نفسها ، وان يحرم على الشاعر اصدار الاحكام : ولكن جريملزهاوزن GRIMMEISHAUSEN لم يمتنع عن التقييم الاخلاقى والتجريد ، وكذلك دكنز وبلزاك .

وبينما يبسط تولستوى للقارىء عملية التقى ، يعقدها فولتير ، وبينما يكتب بلزاك بتوتر ، غنى بالصراع ، يكتب هازيك HASEK بلا توتر والصراع عنده شحيح ، فليست الاشكال الخارجيه هى التى تحدد الواقعية ، كما انه ليس هناك وقاية تضمن انعدام الخطأ : عند الشاعر نفسه قد تنحدر الصياغة المبتكرة الى جمالية كريهة ، والخيال المزهر الى توثبموحش فى الضباب ، وهذا لايعنى أننا نحذر من الصياغة المبتكرة او الخيال .

ولما كانت الواقعية تنحدر الى الطبيعة الميكانيكية دائما وأبدا ، عند أعظم الواقعيين ، فان النصيحة التى تقول : « اكتبوا مثل شلل ، تكون عبثا ، كما لو قلت « اكتبوا مثل بلزاك » والذين يعتقدون فى مثل هذه النصائح ، انما يريدون أن يعبروا عن أنفسهم فىصور استخلصت من حياة اناس اموات ومن تأثرات نفسية لم يعد لها وجود — ولكننا اذا رأينا الى أى مدى يمكن كتابة الحقيقة بصور متعددة ، سنعرف أن الواقعية ليست مسألة شكل ، وليس هناك ماهواسوأ من اتخاذ نماذج قليلة عند وضع الحدود الشكلية للواقعية .

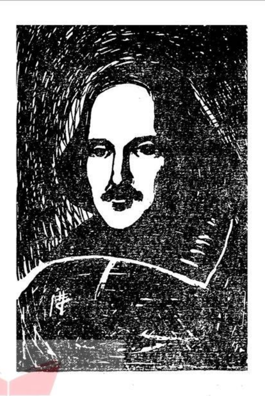
انه لمن الخطر أن نقرن المفهوم الكبير « الواقعية » ببعض الاسماء ، مهما كانت شهيرة أو ان **نلخص** الواقعية فى بعض الاشكال او أساليب الابداع الفردية ، حتى لو كانت أشكالا مفيدة .

ففيما يختص بالاشكال الادبية ، يجب الا نسأل الجماليات — وان كانت جماليات الواقعية نفسها — بل يجب ان نسأل الواقع . فالحقيقة يمكن اخفاؤها بطرق كثيرة ، كذلك يمكن أن تقال بطرق متعددة . فنحن نشتق جمالياتنا وكذلك اخلاقياتنا من ضروريات كفاحنا .

وليم شكسبير

فى ذكراه الاربعمائة

بقلم : الدكتور شفيق مجلى



احتفل العالم منذ ايام بمرور اربعمائة عام على مولد شكسبير الذى اضحت كتاباته جزءا من التراث البشرى .

ومن العجيب ان هذا الكاتب المسرحى الذى كتب لمسرحياته الخلود لم يعن بجمعها او حتى بطباعتها طبعة منقحة يرضى عنها . فقد كان يكتب مسرحياته لتمثل لا لتقرأ .

ومات شكسبير ومسرحياته مبعثرة بين المسارح ، بعضها مطبوع بشكل لا يدل على أن شكسبير هو الذى امر بطباعتها والاخر على شكل مخطوطات يصعب أحيانا قراءتها لما فيها من شطب وتعديل بخطوط مختلفة ، ومضى ما يقرب من القرن قبل أن تصدر اول طبعة منقحة لمؤلفاته . وبظهور هذا العمل الضخم الذى تولاه نيكولاس رو ، ونشره عام ١٧٠٩ بدات الدراسات الجادة عن شكسبير .

وجذبت عبقرية هذا المؤلف انظار البحاثة فى مختلف بقاع الارض ، فراحوا يستقصون عن حياته ، الا انهم لم يعرفوا الا القليل ، اذ تتضارب الاقوال حول تفاصيل حياته .. ولم يجدوا فى سجلات قريته الصغيرة « ستراتفورد » التى تقع على نهر « افون » بولاية « واريك » أكثر من الحقائق المتصلة بمولده وموته . فقد ولد فى الثالث والعشرين من شهر ابريل عام ١٥٦٤ ، وتوفى فى نفس اليوم من عام ١٦١٦ . وكان أبوه « جون ريتشارد شكسبير » يعمل بالتجارة ، ولايعرف اذا كانت تجارة الماشية ، او اللحوم ، او الجلود ، ربما احدها او كلها .

أما أمه فهى « مارى آردن » ابنة صاحب الارض التى كان أبوه يستعملها فى تجارته ، ولان مارى كانت متعلمة فقد اشرفت على تعليم الابن ، وليم ، الذى ظل يتردد على مدرسة القرية حتى بلغ الثانية عشرة من عمره .

ولا نعرف بالضبط الظروف المتصلة حول انقطاع وليم عن المدرسة ، اذ يقال ان ضائقة مالية حلت بالاب ، فكان على الابن أن يعمل . ولا يعرف عنه بعد ذلك الا انه تزوج ، حين بلغ الثامنة عشرة ، من «آن هاتواى» التى كانت تكبره بثمانى سنوات .

وتتضارب الاقوال حول زواجه اذ يقال انه اضطر اليه اضطرارا ، وانه ترك القرية بعد ذلك الى لندن لكى يعمل هناك .. غير انه فى عام ١٥٩١ يصبح من رجال المسرح المعروفين فى العاصمة ، ويقترن اسمه بأكبر الفرق التمثيلية التى كانت تستدعى للتمثيل فى القصر الملكى .

ويقترن اسمه أيضا بمسرح « الجلوب » ويصبح من أصحابه والمسئولين عنه . ويؤلف المسرحيات التى تجذب الانظار اليه وتثير غيرة الكتاب المسرحيين الآخرين الذين اوتوا حظا كبيرا من التعليم .

وارتفع نجمه في عالم المسرح ، ولا شك أن خبرته الطويلة العميقة ، بكل تفاصيل الفن المسرحي الذي عشقه ، كان لها أثر كبير ، الى جانب موهبته ، في نجاحه هذا .

ونحن اذ نستقصى رحلة شكسبير في عالم التأليف ، نجد انها تبدأ بالتقليد ، ثم التجريب ثم الابداع ..

اما المرحلة الاولى ، وهي مرحلة التقليد وتجربة الانواع الدرامية المختلفة ، فقد كانت مرحلة قصيرة ، وهي مرحلة لابد منها لدى فنان مبتدىء .. ويستعين شكسبير في هذه المرحلة بالنماذج المسرحية الشائعة ، كما نرى في مسرحياته الثلاث التي تدور حول شخصية هنري السادس ، والتي كتبها بين عامي ١٥٩٠ و١٥٩٢ ، وتبين هذه المسرحيات مدى تأثره بما كان شائعا في عصره من التمثيليات التي تدور حول الاحداث التاريخية ، وكانت هذه تجد اقبالا كبيرا من المتفرجين

والفنان الاصيل هو الذي يطور اذ يقلد، فلو قارنا مسرحيات شكسبير التاريخية عن هنري السادس .. بمسرحيات العصر التي قبلها ، نجد ان هذه الاخيرة كانت تعرض الاحداث التاريخية بطريقة تسجيلية .. كانت تاريخا لا عمق فيه .. ويطور شكسبير هذا النوع من الكتابة ، فيقدم المسرحية التاريخية بعناصرها الدرامية . وما يفعله في هذا اللون يفعله في الالوان المسرحية الاخرى ، في الكوميديا والتراجيديا ، اذ لم تقتصر تجاربه في هذه المرحلة المبكرة على نوع واحد من الدراما فكوميديته الاولى « ملهاة الاغلاط » التي كتبها عام ١٥٩٠ تبين تأثره الكبير بالكوميديا الكلاسيكية ، فيقلد ما في هذه الكوميديا من مواقف معقدة ، ويستعين بشخصيات واحداث مثل التي كان معاصروه من الكتاب الناجحين مثل « مارلو » .

وبعد أن يجرب الكوميديا يتجه الى التراجيديا ، فيتخذ من مسرحيات « سنيكا » نموذجا له .. ويكتب في عام ١٥٩٣ « تيتوس اندرونيكوس » . وهو لا يقتصر في هذه المسرحية على تتبع خطى هذا الكاتب القديم ، بل انه ينظر الى ما كان يفعله معاصروه من الكتاب الناجحين مثل « مارلو » .

ويبدو تقليده لهذا الكاتب واضحا في تراجيديته « ريتشارد الثالث » التي كتبها بين عامي ١٥٩٢ ، ١٥٩٣ ، فبينما يملأ تراجيديته الاولى بالاحداث الدامية كما كان يفعل « سنيكا » فانه يقلد في الثانية أسلوب مارلو ويكتب تراجيديا تدور احداثها حول شخصية رئيسية واحدة . الا انه كان يضفي من عبقريته على عمله ما يجعله يختلف اختلافا كبيرا عن النموذج.

ولا يعيب شكسبير انه ظل في كل مسرحياته يقتبس فكرة الموضوع من المصادر المختلفة سواء كانت قديمة أم معاصرة ، تاريخية أم فولكلورية، اذ كان يجد في هذه المصادر مادة انسانية حية ، تساعده على اجتلاء أسرار النفس البشرية ، ولم تكن هذه القصص التي كان يقرأها في الكتب التاريخية الا نقطة بداية، أو نقطة انطلاق للبحث عما في هذه الحياة من معان .

لم يكن بحثه اذن ، في المصادر المختلفة ، عن موضوع مسرحية ليدل على ضعف ، أو عجز ، بل جزء من بحثه عن الحقيقة التي يبرأ منها ، ويستدل بها ، حتى لا يحيد عنها . وهو في ذلك لا يختلف عن الخالدين من الفنانين . فلقد كان ارباب الدراما الاغريق يلجأون الى الشائع من الاساطير فيستمدون منها مادة خلقهم .

ولقد ترك شكسبير أكبر الاثر على الفن المسرحي سواء كان ذلك في الشكل أو المضمون ، وتبين دراسة عناصر الدراما في مسرحياته قدرة خارقة على خلق الشخصيات وعرض الاحداث عرضا متماسكا متكاملا ، أما حواره فيدل على فهم عميق للنفس في كافة المواقف .

ولا عجب في ذلك ، فان الانسان هو موضوع شكسبير الاهم، سواء كتب التراجيديا أو الكوميديا أو المسرحية التاريخية . كما نرى حين نستعرض كلا من هذه الانواع ، ولما كانت دراسة كل نوع على حدة لاتتفق ودراسة مسرحيات شكسبير حسب ترتيبها الزمني ، فلا مفر من التضحية بذلك الترتيب .

تمتاز مسرحيات شكسبير التاريخية على مسرحيات معاصريه او سلفه ، بانها تتضمن نظرة تاريخية معينة ، تدل على تفسير للتاريخ ، وذلك في اطار درامي .

غير انه كان ينظر الى التاريخ - شانه في ذلك شأن معاصريه - على أنه وقف على الملوك . واذا كان يختلف عن معاصريه في شيء ، ففي انه كان يقدم هؤلاء الملوك كما يقدم غيرهم من الرجال ، وفي ذلك يقول الدكتور جونسون : « تتطلب مسرحيات شكسبير ملوكا ، ولكنه يفكر فيهم كرجال » .

ويلاحظ الدارس لهذه المسرحيات ، أن شكسبير يتتبع فيها تطور تاريخ انجلترا من عصر الى آخر ، فهو يبدأ بمآسي حروب « الوردتين » ويستعرض الشرور التي صاحبت حكم ريتشارد الثالث ، ثم ينتقل الى عصر « ريتشارد الثاني » ، ويبين كيف اطيح بعرشه ، والظروف التي أدت الى ذلك ، ثم يعالج الفترة العصيبة التي صاحبت حكم « هنري الرابع » ويعرض بعد ذلك لانتصارات « هنري الخامس » العسكرية ، وتنتهي هذه السلسلة بمجيء « آل تيودر » الى الحكم .

وباستعراض هذه المسرحيات التاريخية ، نلاحظ تطورا في البناء الدرامي فبينما يبدو البناء الدرامي مفككا بعض الشيء، في المسرحيات الثلاث الاولى التي تدور حول «هنري السادس» نجد شكسبير ينجح في عرض الاحداث التاريخية عرضا متماسكا في « ريتشارد الثالث » ، وذلك بالتركيز على شخصية رئيسية واحدة تعطي للمسرحية وحدتها الموضوعية .

ثم هو في « ريتشارد الثاني » يقدم مسرحية اكثر تشويقا وأعقد تركيبا ، اذ يناقش فيها شكسبير مسألة الحق المقدس للملك ، التي لم يكن يؤمن بها ، ويحلل شخصية الملك تحليلا عميقا ، مبينا مواطن الضعف في شخصيته .

ويربط شكسبير بين السياسة والملهاة بطريقة جديدة اخاذة في مسرحيات « هنري الرابع » ، وموضوع هاتين المسرحيتين، هو تعليم الامير « هال » ابن هنري الرابع ، الذي أصبح هنري الخامس فيما بعد ، ويرمز شكسبير لنوع الحياة التي كان يعيشها الامير قبل اعتلائه للعرش بشخصية «فولستاف» وما تمثله هذه الشخصية ، وهدفه من ذلك أن على الامير أن يهجر هذه الحياة اللااخلاقية عند اعتلائه للعرش ، ويبدو العنصر الكوميدي واضحا في هاتين المسرحيتين .

ويختتم شكسبير هذه المجموعة من المسرحيات التاريخية ب « هنرى الخامس » ، وتدور حول شخصية هذا الملك المحارب الذى كانت لاعماله وخطبه تاثير كبير على معاصرى شكسبير .

أما الكوميديات فقد بداها شكسبير فى ١٥٩٤ بمسرحية « سيدات من فيرونا » ، وتختلف كوميديات شكسبير عن الكوميديا الكلاسيكية بانها تقرن العنصر الكوميدى بما فيه من سخرية ببعض الاخطاء الاجتماعية ، أو بالضعف البشرى ، بقصة حب جاد . ولهذا سميت كوميديات شكسبير بالكوميديا الرومانسية .

ولا شك أن شكسبير ، حينما ادخل على الكوميديا هذا العنصر الجديد انما كان يقدم للمتفرجين ما كانوا يريدونه . فقد كان العصر شغوفا بقصص الحب الرومانسية التى عكست للناس صورة الحياة فى القرون الوسطى ولم تكن الكوميديا الكلاسيكية تهتم بموضوع الحب ، اذ كانت تدور حول عيوب المجتمع ، وتسخر منها سخرية قاسية .

وتختلف الكوميديا التى كتبها شكسبير فى مطلع حياته عن الكوميديات التى كتبها فى مرحلة النضج الفنى ، ويبدو الاختلاف فى البناء الدرامى ، وخلق الشخصيات ،كما تمتاز المسرحيات الاخيرة بذلك التوازن الدقيق بين العنصرين الكوميدى والرومانسى ، الذى يعطى للكوميديا الشكسبيرية طابعها الخاص ، الذى يجعل المتفرج يتتبع أحداثها بشوق دائم متجدد ، فلا هو يمل حديث المحبين ، ولا مرح الهازلين .

ويكتب شكسبير كوميديته الثانية « عناء الحب الضائع » عام ١٥٩٨ ، وتدور حول ملك نافار واصدقائه الثلاثة الذين يقررون تجنب النساء ، فاذا بالظروف تجمعهم باميرةوصديقاتها الثلاث ، ويقع الرجال فى حب النساء . وتسخر هذه الكوميديا من كل ما هو غير طبيعى فى المشاعر والسلوك بوجه عام .

ولان هذه الكوميديا كتبت لتمثل فى البلاط ، فهى تعكسحياة القصور وتقاليدها بما فيها من تكلف ..

وليست هذه هى الكوميديا الوحيدة التى يكتبها شكسبير لمناسبة خاصة ، فهناك « حلم ليلة صيف » و « العاصفة » ، فلقد كتبت الاولى لتمثل فى حفل زواج ، قبل ان تعرض على الجمهور ، ولهذه المسرحية طابع غنائى .. وهى كما ينص عنوانها ، حلم ، وهو حلم فكه يختلط فيه العنصر الانسانى بعنصر الجنيات ، كما يختلط العنصران الرومانسى والكوميدى ويبدع شكسبير حينما يضع جنبا الى جنب ارق ما فى الجنيات واغلظ مافى الانسان من تناقض محبب ..

وفى هذه الاطار يقدم شكسبير قصتى حب ، يسخر فيهما بالمحبين الذين لا يستقرون فى حبهم على حال ، ويبين التوفيق بين العناصر المختلفة فى بناء درامى متكامل .

تمكن شكسبير من فنه ، فى هذا النوع الجديد من الكوميديا وتتضح هذه المقدرة أيضا فى الكوميديات التالية : « تاجر البندقية ـ ١٥٩٨ » ، « جعجعة ولا طحن ـ ١٥٩٩ » ، «كما تريدها ـ ١٦٠٠ » ، « الليلة الثانية عشرة ـ ١٦٠١ » .

وبالرغم من أن هذه الكوميديات تشترك فى بعض ملامحها : مثل وجود البطلات الذكيات اللاتىيلعبن أدوارا هامة فىالمسرحية واللحظات الشاعرية ، وقصة الحب الرقيق ، ورنة الحزن التى تتردد خلال المسرحية ، وعنصر الجنيات ، أو العنصر الفولكلورى ، فان لكل منها نمطا مميزا ، وجوا خاصا .

ففى « تاجر البندقية » مثلا ، نجد قصة الصناديق الثلاثة والاختيار بينها ، ثم قصة الصداقة بين « بسانيو وانتونيو » وقصة شيلوك ورطل اللحم ..

ويربط شكسبير بين هذه العناصر التى استمد كلا منها من مصدر مختلف ، برباط متين يتعذر على غيره من الكتاب المسرحيين . والى جانب الاجواء المختلفة التى يتحرك فيها المتفرج على هذه المسرحية ، فانها تعرض ، بطريقة رمزيةبسيطة العلاقة بين الناس .

أما فى مسرحية « جعجعة ولا طحن » ، فلا نجد عالمين منفصلين الرومانسى الساحر ، والواقعى الداكن ، كما نجد فى « تاجر البندقية » ، بل قصتين ، احداهما تكاد تكون تراجيدية ، والى جانب قصتى الحب هاتين اللتين لا تتداخلان وتتشابكان فقط بل تشرحان بعضهما ، يدخل شكسبير العنصر الكوميدى الذى يتمثل فى شخصيتى « دوجبرى » و « فيرجس » .. وتنتهى هذه المسرحية التى تتلون احيانا بلون المأساة ، بانتصار الخير على الشر .

وهناك الكوميديات المرتبطة بالاعياد الاجتماعية أو الدينية مثل « الليلة الثانية عشرة » وتنحصر تلك الرابطة فى أن هذه الكوميديات كانت تمثل فى المناسبات المختلفة . وقد كان التقليد المتبع أن يحتفل الناس فى مختلف المناسبات بان يقدموا تمثيلية قصيرة مسلية يشتركون احيانا فى تاليفها ، وكثيرا ما تكون كوميديا يسخرون فيها من الاشياء التى يجبرون على احترامها فى الايام العادية .

ويتبع شكسبير هذا التقليد فى مسرحية « الليلة الثانية عشرة » حيث يقدم الى جانب قصة الحب ، قصة أخرى تدور حول السخرية من شخص انانى يكره الآخرين ويحاول أن ينتمى إلى طبقة أعلى من طبقته ويصبح هذا الشخص « مالفوليو » ، هدفا لسخرية الآخرين ، الذين يحاولون أن يخلصوه من عيوبه ، فى الوقت الذى يعاقبونه فيه انتقاما منه لانه وشى بهم عند سيدة القصر ، ونلاحظ أن شكسبير لا يستطيع فى كوميدياته أن يسخر تلك السخرية القاسية المريرة التى نجدها فى الكوميديا الكلاسيكية .

ننتقل بعد هذا الاستعراض الموجز لمسرحيات شكسبير التاريخية وكوميدياته الى دراسة لون درامى آخر برع فيه كما لم يبرع كاتب مسرحى ، وهو اللون التراجيدى ، وتراجيديات شكسبير ما تزال تجتذب اليها الدارسين الذين ما زالوا يطلعون علينا بجديد من التفسيرات ، منها ما هو جدير بالمعرفة ، ومنها ما لا يقبله العقل بسهولة .

وهذا هو السبب فى أن البعض يقفون فى حرص وحذر ازاء هذه الدراسات ، وينكرون على اصحابها ما يقولون ، بل أن هناك من النقاد من يصمون آذانهم عن سماع مايقال . ويتمسك هؤلاء تمسكا ، يدعو الى الاسف احيانا ، بما كان يقال عن

هذه التراجيديات منذ زمن بعيد .. ويرفضون ان يروا فى المسرحيات اكثر مما تعكسه السطور من معنى ظاهرى .

ألم يحاول شكسبير أن يضمن مسرحياته رؤيا معينة ؟ الم يحاول ان يسبر اغوار النفس البشرية ويحدثنا عنها فى كتاباته؟ الم يكن له اتجاه معين بالنسبة للحياة .

ان الاجابة بالنفى على هذه الاسئلة لاتدل على فهم عميق لمسرحيات شكسبير وفنه ، فمن غير المعقول أن يكون هـذا الفنان الذى جعل مسرحه يرمز باسمه وبنائه الى العـالم ، والذى احاط خشبة المسرح برموز الابراج السماوية ، والذى عرض لنا فوق هذه الخشبة الانسان فى مختلف عواطفه ، من حب وكره ، وغضب ، وفرح ومرح ، وغيرة وثورة ٠٠ من غير المعقول أنه لم يكن يسعى الا لتسلية الجمهور بحدوتة عن ملك غبى قسم مملكته بين ابنتين عاقتين عاملتاه بقسوة فجن ومات او عن شخص ظن أن زوجته تخونه فخنقها ظلما ..

ان كل مسرحية من مسرحيات شكسبير وخاصة تراجيدياته بحث عميق فى النفس البشرية بما فيها من عقل باطن وعقـل واع ، وبما فيها من غموض واسرار .

ولم يكن شكسبير يحدثنا عن شخص اسمه لير ، أو آخـر اسمه عطيل بقدر ما كان يحدثنا عن الانسان ، عن أنفسنـا ، فلقد كان الانسان هو موضوعه الاول ، الانسان فى صراعه مـع نفسه . وفى رحلته الطويلة التى تتنازعه فيها عوامل الخيـر والشر ، الانسان ـ كما يخبرنا هو فى احدى مسرحياته ـ فى اطوار حياته السبع . ولهذا فاننا لا يجب أن ننفى ـ حـين نتحدث عن هذه المسرحيات ـ وجود البعد الرمزى فيها .

فى الوقت الذى كان شكسبير يجرب الانواع الدرامـيـة المختلفة ، من كوميديا الى مسرحية تاريخية ، فى مقتبل حياته ككاتب ، كان أيضا فى التراجيديا ، فالف مسرحيته المعروفة « روميو وجولييت » بين عامى ١٥٩٥ ، ١٥٩٦ ، أى فى الوقت الذى كان يكتب فيه مسرحية « ريتشارد الثانى » .

وتدور هذه التراجيديا حول محبين منكودى الحظ ، وقد استمد قصتهما من الادب الايطالى ، وكان « آرثر بروك » قد نشر قصيدة بعنوان «التاريخ التراجيدى لروميوس وجوليت» ومن المعتقد أن شكسبير اتخذها مرجعا له ، رغم تغييره لبعض الاحداث وللدوافع خلفها ..

ويخبرنا شكسبير نفسه انها ماساة ظروف ، وليست ماساة اشخاص . ولقد عبر هو باسلوب رومانسى غنائى ، عن هـذه الماساة التى تحدث فى « فيرونا الجميلة » المدينة التى ترتبط فى عقل القارىء الانجليزى بكل ماهو رومانسى من العواطف ، والقصة تدور حول حب غض لشاب وفتاة ، لا يعرف التؤدة او الخوف ، ويصوره شكسبير فى صدقه ، وقوته وطيشـه ، وبالسرعة التى يتطور بها رغم العوائق .

فالعاشقان ينتميان الى اسرتين متعاديتين ، ويتطور الحب الى زواج فى جو من التكتم ، ولا تجد الفتاة مفرا من المصاعب التى تحيط بها وتمنعها من لقاء زوجها الا بالتظاهر بالموت .. غير أن الظروف تعاكسهما ، ويظن كل منهما ان الاخر قد مات فينتحر ، وتلتقى الاسرتان أمام الحبيبين ، وتصطلحان ، وهكذا يدفن المحبان معهما ، كما يخبرنا شكسبير فى المقدمة ـ عداوة والديهما .

ويبدع شكسبير فى تصوير عاطفة حب برىء لا يعرف الزور او الخداع ، ويتضح ذلك بمقارنة قصة الحب هنا بقصـة الحب فى مسرحية « انطونيو وكليوباترة » ، فنحن امام عاطفـة فتية ترمز الى الاخلاص ، وتظل مشتعلة حتى يخمدها القدر ، وهى عاطفة تنصهر فيها شوائب الحب المصطنع من امعان فى العاطفية ، وتاوهات تقليدية ، كما نرى فى عاطفة روميو نحو روزالين قبل أن يعرف جولييت ، وهى عاطفة مفتعلة ، فروميو لا ينسى وهو يحدث أصدقاءه عن روزالين أن يسالهم ـ خـلال تاوهات المسرحية ـ « اينّ نتناول الغداء ؟ » ولكنه حين يعرف « جولييت » ويحبها ، فانه يصبح انسانا آخر .

فحين يقابله صديقه « فيركوتشيو » فانه يندهش لهـذا التغيير ، اذ يجد روميو يفيض بالحيوية وسرعة الخاطر : « اليس ذلك افضل من التاوه من الحب ؟ الآن انت أنيسى ؟ الآن أنت روميو » .

ولكى يبرز لنا شكسبير صفة هـذا الحب ، فانه يجعـل الشخصيات تتحدث عن أنواع أخرى من الحب . فالحب فى نظر والد جولييت ما هو الا اقتران ابنته بزوج من عائلةتناسب عائلتها اجتماعيا .

وهو فى نظر « باريس » الذى يختاره الاب زوجا لابنتـه لا يعدو زواجه بفتاة على خلق كريم .

اما بالنسبة لخادمة جولييت ، فهو اشباع جنسى ، غير ان حب روميو وجولييت يختلف عن ذلك كله ولا يصفه شكسبيـر فى كلمة او فقرة ، ان المسرحية كلها بما فيها من شعور وصور شعرية ، واحدا ثوحوار ، هى التى تخبرنا بكنهه ، وهويضفى على هذه التراجيديا طابعا غنائيا ، فهى مليئة بالاغانى الـتى تختلف باختلاف الموقف ، فمثلا حين يرى روميو جولييت فى اول مرة فان ذلك يكون فى حفلة تنكرية فى بيتها ، وتجمعهمـا احدى الرقصات معا ، فيشتركان فى ترديد اغنية ، وفى قبـلة عند مقطعها الاخير .

وحين تنتظر جولييت مجىء روميو عريسها ليقضى معهـا الليلة الاولى والاخيرة ، فانها تغنى اغنية ، اذا درسـناها وجدنا انها اغنية الزفاف التقليدية ، ثم ذلك الحوار الذى يدور بينهما عند مطلع الفجر ، ويحاولان فيه ان يتجاهلاه لانه سيفرق بينهما ، ما هو الا اغنية من اغانى الفجر التقليدية .

ليست قصة المحبين اللذين ما كادا يكتشفان حبهمـا حتى قضت عليهما الظروف ، بالتراجيديا العميقة ، فالمعنى الذى تقدمه لنا يبين كيف تقضى العـداوة والكراهية عل حب نقى عميق . غير ان السبب الحقيقى الكامن خلف هذه الماسـاة ليس هو الكراهية من الاسرتين ، ولا رغبة الاب فى زواج ابنته من شخص غير روميو ، بل هو سوء الحظ .

ويحاول شكسبير حين يعود الى كتابة التراجيـديا ، فى كتابة مسرحية « يوليوس قيصر » أن يبحث ، بطريقة أعمق ، فى ماساة الفرد ، ويجد موضوع المسرحية فى كتاب توماس نورث « حياة نبلاء الاغريق والرومان » وهو ترجمة عن بلوتارك .

لقد راى شكسبير فى هذا الكتاب الذى يدور حول حيـاة قيصر ، وبروتوس ومارك انطونيو ، كيف يؤثر الانسان عـلى الحياة العامة ، وكيف يتاثر بها ، فيكتب مسرحية تدور حول هذا الموضوع ، يبين فيها الصفات اللازمة للحاكم ، ويبين كيف يتسبب شخص مثالى مثل بروتوس فى اتيان ما لم يكن يريده وبروتوس شخص تقضى عليه فضائله : فنبله يتعـارض مـع مقدرته السياسية ، فهو [illegible] زال [illegible] لم تحنكه التجارب او الاحداث ، وهو فى ذلك مثل هاملت وعطيل .

ان الذى قاد عطيل الى خاتمته المفجعة هو انه كان سريع التصديق لكل ما قاله اياجو ، فلو كان عطيل سيىء النية لما خدعه اياجو بهذه السهولة ، وهكذا بروتوس ، فلقد اصغى فى براءة لكل ما اوعز به كاسيوس .

وموضوع الرجل الذى تحطمه فضائله هو موضوع تراجيدى بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . وليس هذا كل ما نجده فى هذه المسرحية التى يعالج شكسبير فيها العلاقة بين فضائل الانسان الخاصة ، وبين واقع الحياة ، وهو موضوع أزلى ،فهناك ايضا قصة كاسيوس، وهو من الشخصيات الهامة فى هذه المسرحية ، ويختلف عن بروتوس فى انه محنك سياسى الا انه يشبهه فى مثاليته ، التى تقضى عليه كما قضت على بروتوس . وهو ايضا شخص مفكر مثل بروتوس . وهذه الصفة تجعل قيصر يخشاه ويشك فى أمره : ((انه يفكر اكثر مما ينبغى)) .

وكاسيوس رغم حنكته السياسية لم يؤت مقدرة مارك انطونيو ، أو دنيويته التى تجعله ينتصر فى آخر الامر ، ولكن رغم انتصاره يحنى الرأس لنبل بروتوس أو براءته المهزومة: ((لقد كان انبل الرومان جميعا)) .

ويكتب شكسبير بعد ذلك مسرحية ((هاملت)) ، أشهر ما كتب شكسبير . وهى اكثر عمقا من ((يوليوس قيصر)) . وقصة هاملت اسكندنافية الاصل ، ترجع الى القرن الثانى عشر ، وتدور - كما جاء فى كتاب المؤرخ الدانمركى ((ساكسو جراماتيكوس)) عن تاريخ الدانمرك - حول امير تظاهر بالجنون حتى يستطيع ان يقتل عمه الذى استولى على العرش بعد أن اغتال أباه .

فالغرض من جنون الامير اذن هو حماية نفسه ، اذ أن العم ينظر اليه على انه بلا عقل ولا خطر منه .

ويبقى شكسبير على ملامح القصة الاصلية ، فالعم - فى القصة الاصلية - يرسل رسله للتجسس على الامير ، ومن بينهم شخصية فتاة يجعل منها شكسبير شخصية أوفيليا ، وشخصية رجل آخر هو الاصل لبولونيوس .

غير ان شكسبير يجعل من هذه القصة التى تناولها غيره من الكتاب الانجليز ، تراجيديا شعرية عميقة المغزى ، فيعيد ترتيب الاحداث ، ويضفى على الشخصيات حياة جديدة ، ويعطيها دوافع اكثر اقناعا ، ويجعلها تتحدث فى اسلوب شعرى يظهر اعماق النفس البشرية ، ويكشف عن ادق المشاعر . وهو حين يصور هاملت فانما يجعله على شاكلة بروتوس .وان كان اكثر حساسية واكثر تعقيدا مما يناسب الجو العام للمسرحية بما فيه من طموح وقتل وانتقال .

والمأساة ايضا مأساة حساسية اخلاقية لمثالى فى عالم ملىء بالشر ، مأساة هذا المثالى عندما يواجه الحياة .. فنحن نرى هاملت فى هذه المسرحية ، انسانا تحطم عالمه البرىء . فقد تزوجت امه التى يحبها من عمه الذى خلف أباه على العرش ، هذا العرش الذى هو حق لهاملت ، وهذا هو السبب فى حالته النفسية السيئة ، حتى قبل ظهور الشبح الذى يخبره بجريمة العم ، بل جرائمه . اذ انه لم يتزوج زواجا محرما فقط - ولقد كان زواج الرجل بزوجة اخيه محرما - بل لقد قتل اخاه ايضا ، واستولى على عرشه .

ولا يستطيع هاملت فى هذا الجو الموبوء ، بما فيه من شك ودسائس ، وجواسيس أن يفعل شيئا الا ان يفكر ، وأن يترك لخياله العنان .. انه لم يعد يثق فى انسان ، ويدعى الجنون حتى يخفى ما يعتمل فى نفسه ، وحتى يسدل الستار على نواياه وهو احيانا يبدو مرحا ، واحيانا يتصنع الجنون ويثير سلوكه هذا شكوك الآخرين ، ويتأكد هاملت مما قاله الشبح حين يقدم مسرحيته أمام الملك - وهى المسرحية التى يستعيد فيها هاملت الاحداث التى انتهت بمقتل أبيه . ويثور الملك ويقرر التخلص من هاملت ، ويبقى هذا الاخير مترددا فى الانتقام . فحين تسنح له فرصة قتل الملك ، فانه لا ينتهزها متعللا بان الملك كان يصلى ، وانه لا ينبغى أن يقتله أثناء الصلاة لانه يريد لروحه أن تذهب الى الجحيم . وتدبر له مؤامرة. ولكنه ينجو منها ، ويعود الى وطنه ، بعد ان يكتشف المؤامرة التى تدبر له فى احدى الرحلات ، فيجد أن اوفيليا قد ماتت وان صديقه لايرتيس قد انقلب ضده ، وفى مبارزة مع هذا الصديق يموت هاملت بعد أن يقتل الملك وفى نهاية المسرحية يكون كل ابطال المأساة قد لاقوا حتفهم ، ويعتلى فورتنبراس العرش .

ومسرحية ((هاملت)) تبين نضج شكسبير ككاتب مسرحى ، فهو الى جانب مقدرته الكبيرة على البناء الدرامى ، يعرض لنا شخصية غنية ، ويعرف كيف يكشف لنا عن اعماقها ، وهو يستعين فى ذلك ، الى جانب الحوار العادى بين هاملت وغيره من الشخصيات ، بحديث هاملت المنفرد مع نفسه ، أو حوار هاملت مع نفسه . وهو حوار يكشف لنا عن الصراع الذى يدور داخل البطل ، عن حالته العقلية والعاطفية . ولان ذلك الحديث المنفرد متصل بالوعى واللاوعى، فان الصورة الشعرية تلعب فيه دورا كبيرا ، وتخبرنا بالكثير مما يدور فى نفس البطل .

ويلجأ شكسبير الى هذا الاسلوب الدرامى ، فى الكثير من مسرحياته ، حينما يعجز الحوار العادى عن نقل تلك الاحساسات الدقيقة ، الرهفة التى تجتاح نفس البطل . ولقد بين لنا هارولد لانج، فى محاضرته المسرحية((ماكبث فى الكواليس)) التى عرضت منذ عهد غير بعيد فى القاهرة ، أهمية ذلك الحديث المنفرد ، فى تصوير ما يريد البطل أن يفعله ، وما يثنيه عن ذلك ، أى انه جزء هام فى البناء الدرامى للمسرحية .

وهاملت شخصية غنية ، وهذا هو السبب فى التفسيرات المختلفة التى يطالعنا بها النقاد حين يتعرضون لهذه المسرحية فبينما يرى فيه البعض صورة الامير المثالى كما يراه عصر النهضة ، أو الشخص المكتئب الذى لا يعرف الرضا سبيلا الى قلبه ، يرى فيه الآخرون رمز الانسان الرهف الحس فى عالم متوحش . وهو ، عند الآخرين ، المنتقم الذى لا يهدأ له بال حتى يثأر لنفسه ، كما يرى فيه علماء النفس صورة الانسان المتردد الذى لا يعرف ما يريد . ويذهب المفسرون شتى المذاهب فى تفسيراتهم ، غير انه من الخطأ ان ننظر الى هاملت على انه مجرد حالة مرضية ، انه بطل مسرحية ، ومن الخطأ أن ندرسه خارج الاطار الدرامى الذى يتحرك فيه .

تعالج هذه المسرحية حيرة الانسان الاخلاقية ، فنحن نتساءل بعد قراءتها : ماذا يفعل انسان حطم آخرون حياته بجريمة ارتكبوها ؟..

ان العدل يوحى بالعقاب ، ولكن هل يعيد العقاب ما افسدته الجريمة الى حالته الاولى ؟

حينما علم هاملت أن عمه وأمه تآمرا على قتل أبيه الملك، وأن عمه استولى على العرش بدون حق ، بعد أن تزوج بزوجة اخيه ، كان عليه أن يفعل شيئا ، ولكن ما هو هذا الشيء ، والى اين يقود ؟

هل تعيد طعنة فى قلب كلوديوس حياة هاملت الى ما كانت عليه قبل أن ترتكب الجريمة ؟

هل تعيد له هذه الطعنة أمه كما كانت بصورتها المحبوبة ؟ لا شيء يجدى ، اللهم الا النسيان ، ولكن هل يستطيع انسان اوتى احساس هاملت المرهف بأن ينسى ؟

ويفكر هاملت فى الانتقال ، فى الوسيلة ، والوقت والظروف وفى الغاية من الانتقام ، وفى امه ، وفى شبح ابيه الذى يهيب به أن يثأر لمقتله وأخيرا ينجح هاملت فى الانتقام ، غير انه يموت ، ويموت معه آخرون ، وتجعلنا هذه النهاية نتساءل : أهناك عمل ما ، يعيد ما حطمته الجريمة الى ما كان عليه ؟

ان العمل الوحيد : الانتقام ، يؤدى الى ما هو اسوأ ، غير أن موت البطل ، هكذا تعلمنا التراجيديا الاغريقية ، انتصار له .

ويعود شكسبير الى موضوع الجريمة والانتقام ، فى مسرحيته التالية « عطيل » التى كتبها بين عامى ١٦٠٣ و١٦٠٤

فحين يعتقد عطيل أن زوجته تخونه يسعى الى الانتقام منها، غير انه ما يكاد يخنقها بيديه حتى يكتشف براءتها . وجد شكسبير هذه القصة بين مجموعة من القصص التى جمعها الكاتب الايطالى شينثيو ومن الطريف أن هذا الكاتب يقول مشيرا الى القصة انها ساذجة ولا تصلح مادة للتراجيديا ، غير أن شكسبير يستطيع بفنه ، ان يصيغ منها مسرحية خالدة ، فينفخ فى شخصياتها الحياة ، ويعيد ترتيب احداثها ويجعل من اللغة التى تستخدمها الشخصيات فى الحوار أداة حساسة تكشف عما يدور فى اعماق هذه الشخصيات .

تبدأ هذه التراجيديا بتصوير ثقة عطيل فى زواجه ، وفى نفسه وفى وفاء ديدمونة له ، وبعد أن يدافع عن هذا الزواج امام شيوخ المدينة يخرج منتصرا سعيدا .

يبدأ اياجو فى بث سمومه فهو يسعى لتحطيم عطيل ،ويعرف ان ديدمونة هى السبيل الى ذلك ، فهو يوهم عطيل أنزوجته تخونه ، وعطيل برىء ، سريع التصديق ، وفى ثورة الغضب يلقى فى وجهها بهذا الاتهام ، فتجرح وتحار ، هى التى تحدت اباها ، واختارت عطيل زوجا لها ، وظلت تحرص على هذا الحب ، وعلى ثقة عطيل ، وسعادته . وهى لذلك تفاجأ بثورته هذه ، ولا تكاد تفهم سببا لها . وتموت والدهشة والحيرة على وجهها .

ليست هذه التراجيديا دراسة فى الغيرة كما يعتقد البعض، اذ ليست الغيرة هى التى تعذب عطيل ، بل اعتقاده ان هذه المرأة التى تبدو فى براءة الملائكة تخونه ، ويتحطم عالمه السعيد وتعم الفوضى أرجاءه ، ما العمل ؟ لقد تردد هاملت ـ كما رأينا ـ فى الاجابة على هذا السؤال ، أما عطيل فهو قائد وليس فيلسوفا كهاملت ، انه لا يستغرق فى التفكير وقتا طويلا ، بل يقدم على العمل ، ويقتل زوجته . وهذا فى نظره هو العمل الوحيد الذى يجب ان يتم . وهو ـ بالنسبة له ـ عمل اخلاقى ، ان الخيانة تزعزع ايمان عطيل بعالمه الاخلاقى. وهو لكى ينقذ هذا العالم ، يقتلها ، ويعود اليه ايمانه ، حين تتكشف له الحقيقة ، قبل ان يقدم على قتل نفسه .

وتعد التراجيديا التالية « الملك لير » والتى كتبها بين عامى ١٦٠٥ و١٦٠٦ من أعظم ما كتب . وتدور حول قصة فولكلورية، عالجها كثيرون مثل شكسبير . غير انه قرنها بقصة أخرى مستمدة من مصدر آخر . وتسير القصتان فى مسرحية شكسبير ، جنبا الى جنب ، احداهما رئيسية ، وهى قصة الملك لير ، الذى قسم مملكته بين ابنتين عاقتين ظانا انهما تكنان له حبا أكبر من حب ابنته الثالثة « كورديليا » له . ولا يعرف حقيقة الابنتين الا بعد ان تستأثرا بالملك ، وتسعى كل منهما للخلاص منه .

ويهيم عل وجهه بلا ماوى ، ويفقد عقله ، غير انه فى هذه الفترة من حياته يعرف ما لم يكن يعرفه من قبل . يعرف انه كان انانيا ، وانه حينما اراد أن يستمع الى بناته الثلاث، وهن يتنافسن فى اظهار حبهن له ، لم يكن يخدع الا نفسه . وانه وهب المملكة لمنافقتين وحرم ابنته الثالثة التى تكن له الحب كله من حقها . يتحقق لير من هذا كله بعد ان يفقد عقله .

اما القصة الثانوية التى تشتبك تفاصيلها مع تفاصيل قصة الملك الذى اعماه كبرياؤه وغروره عن ان يرى الحقيقة ، فهى قصة جلوستر الذى يوهم ابنه غير الشرعى ، بأن ابنه الشرعى يتآمر ضده ، ويصدق جلوستر وشاية الابن غير الشرعى ، ادموند .

وهنا يعود شكسبير الى موضوع العلاقة بين البراءة ، والشر . اذ أن براءة الابن الثانى ، ادجار تجعله عاجزا عن أن يفهم نوايا اخيه الشريرة ، فيصدق كلامه ، وحينئذ يبدأ عذاب الاب والابن ، ويتعاون الابن الشرير مع الاعداء ضد أبيه ، فيهينونه ويفقأون عينيه ، ولا يعرف الاب حقيقة ابنه الا بعد أن يصبح أعمى .

وهكذا تسير القصتان جنبا الى جنب : قصة انسان لايفهم الا بعد أن يفقد عقله ، وآخر لا يرى الحقيقة الا بعد أنيفقد بصره . كل من القصتين تشرح الاخرى وتلقى الضوء على أحداثها : الاولى عن عمى البصيرة ، والثانية عن البصر .

فقول جلوستر : « لقد أبصرت حينما فقدت عينى » يشرح لنا موقف لير الذى فهم الحقيقة ـ أو رآها ـ حينما فقد عقلا سقيما ، تعود على ما هو غير طبيعى . فهو حين يطرد من قصره ، ويصبح بلا ماوى ، يقاسى ما يقاسى الآخرون ، ويتالم مثلهم ـ ثم لهم ، اى أنه يصبح انسانا طبيعيا ـ ويعلمه العذاب ما لم يكن يعرف ، فيصهره ويجعل منه انسانا .

تدور هذه التراجيديا فى جو من المتناقضات ، والتناقض فى الموضوع ، أو المضمون ، يقابله تناقض فى الشكل ، فتتابع الاحداث يوحى الى المتفرج بمشاعر متناقضة فهو لا يعرف ايدينه أم يبرئه ؟

والتناقض بين العقل والجنون ، بين المعرفة والجهل ، بين الادراك وعدم الادراك ، وبين البصر والعمى يقابلنا فى كل منظر، ويجعلنا نفكر قبل ان نلقى بالاحكام على المسئول عن أخطاء الآخرين .

ان لير وجلوستر مسئولان عما حدث لهما ، ومادام اللوم يقع على الجميع ، فمن المضحك ان يدين انسان آخر ، وتتردد

هذه الفكرة فى أحاديث لير ، بعد أن يفقد عقله ، فهو فى الفصل الرابع « المنظر الثالث » يهزأ بالقاضى الذى يدين ، وهكذا يعرض شكسبير للمواقف فى هذه التراجيديا ، وكأنما يخبرنا بان العالم بمثله واخلاقياته أكثر تعقيدا وتناقضا مما نتصور .

ويكتب شكسبير بعد ذلك مسرحية « ماكبث » فى ١٦٠٦ ، ويستمد فكرتها من كتاب « هولينشد » عن تاريخ اسكتلندا . فياخذ قصتين ، تدور الاولى حول مقتل الملك وفى الثانية حول حياة ماكبث . ويصنع من القصتين تراجيديا محكمة البناء ، يصور شخصية البطل فيها تصويرا عميقا ، يدل على فهم ووعى بالنفس البشرية . ويلجأ شكسبير كالعادة ، الى الصورة الشعرية الفنية بالايحاءات حين يستعرض لنا ماكبث وتطوره ، فنحن نراه فى أول المسرحية بطلا ، شجاعا ، مخلصا . وبعد ذلك يعرض شكسبير ما يدور فى مكنون العقل الباطن ، مستعينا بالساحرات . ويخلب ما تقوله الساحرات لب زوجة ماكبث ، فهى مثل زوجها تتمنى التاج ، رمز الطموح اللانهائى وتحرض على ان يقتل الملك ، ويتهيب الموقف أولا ، ولكنه يرتكب الجريمة ، ويشعران فى الحال بهول ما فعلا . ويبدأ عذاب الضمير ، ويبدع شكسبير فى تصويره .

وتحاول الزوجة أن تشد من ازر زوجها ، ولكنها تياس اذ تجده يتبع الجريمة بجريمة أخرى ، تنتحر . ويعطى الياس ماكبث عزيمة يواجه بها الحياة التى خلت من المعنى ومن الامل . لقد خدعته الحياة ، وخدع نفسه .. ويتضاءل اخلاقيا ، غير انه يواجه ماساته بجلد يرفعه الى مصاف الابطال .

وليس ماكبث انسانا متوحشا ، لا أخلاق له . بل هو حساس ، يدفعه طموحه لان يرتكب ما يعرف انه جريمة ، ويكمن المعنى التراجيدى فى اكتشافه ان طموحه هذا لا معنى له .

وحين يبدأ شكسبير ، بعد ذلك ، فى كتابة « انطونيو وكليوباترا » يكون قد وصل الى قمة فنه ، سواء كان ذلك فى البناء الدرامى ، أو السيطرة على اللغة ، وجعلها اداة طيعة للتعبير عن ادق المشاعر ، أو خلق الشخصيات ، ان الصراع الذى يعتمل فى نفس بطل هذه الماساة هو صراع بين الاخلاص لروما ، والاخلاص أو الحب لكليوباترا ، ويحدد هذا الصراع أو هذا التنازع بين قوتين ، التوازن فى المسرحية . وتدور الاحداث بين مصر وروما ، ويحدث الانتقال من مكان الى آخر فى يسر ، كما يساعد أيضا على ابراز ذلك التوازن أو التناقض بين القوتين تتنازعان انطونيو : الواجب والحب .

فهو حين يسمع مثلا أن زوجته ماتت ، وأن الحرب تهدد وطنه يثور على القيود التى تاسره ، ويهرع الى روما ، وهناك يتزوج « أوكتافيا » شقيقة القيصر ، ولكنه لا يحتمل البعد عن كليوباترا فيعود الى مصر ، متنقلا من حياة الى حياة أخرى مناقضة لها .

والتناقض بين الحياتين يتمثل فى التناقض بين المرأتين .. فبينما ترمز أوكتافيا الى جفاف وبرودة حياة الواجب ، ترمز كليوباترا الى سحر الحب وغموضه ، والشرق يرتبط فى ذهن الغربيين بالدفء والعاطفة .

ولهروب أنطونيو من العالم الاول الى العالم الثانى مغزى واضح فبعودته الى مصر تتم القطيعة بينه وبين زوجته ، أو بينه وبين نداء الواجب . ويتدهور البطل نفسيا فى نهاية المسرحية ، وعسكريا أيضا ، اذ ينهزم أمام أوكتافيوس القائد الواثق من نفسه الذى جاء لينتقم . ويظن أن كليوباترا قد خانته ، وتخشى ثورته فترسل اليه من يخبره - كذبا - بانتحارها ، ويعرف انطونيو ان النهاية قد بدات ، وان خير ما يفعل هو ان يتبع كليوباترا الى قبرها . والانتحار هو وسيلة الرومان الى الخلاص ، وهو حين يلفظ أنفاسه الاخيرة بين ذراعى كليوباترا يفخر بأنه يموت كما يموت الابطال ، ولا يحنى راسه فى جبن لمواطنه أوكتافيوس .

وتبكيه كليوباترا ، وهى اذ تندبه ترتفع بهذه العاطفة التى سيطرت عليهما ، وتعرف أن عالمها قد تحطم . لم يعد انطونيو - وقد ذبل اكليل الغار - الا كغيره . وهى أيضا ، امرأة كغيرها من النساء - امرأة عادية تصبح مشكلتها محاولة انقاذ ما يمكن انقاذه ، فهى تحاول أن تعرف أولا ماذا يريد أوكتافيوس بها . ونحن نراها فى المرحلة الاخيرة من المسرحية وقد سيطر عليها حب استطلاعها هذا ، الذى يفقدها الكثير من عزة نفسها ، وتعرف من « دولابيللا » أن القيصر ينوى اصطحابها الى روما حيث يعرضوا هناك .

وهنا .. هنا فقط ، تجد الشجاعة الكافية التى تجعلها تحذو حذو انطونيو ، فالحياة بدونه مستحيلة .

وهكذا لا يرتفع شكسبير بكليوباترا الى مصاف التراجيديا الا فى نهاية المسرحية حين تقتل نفسها بيدها . وهى تستعيد بانتحارها هذا كبرياءها وعزة نفسها ،وقد كادت تفقدهما بعدموت انطونيو ، وتقبل على الموت بشجاعة لا تعرف الرهبة او الخوف ، بل ان حديثها وهى تعانى سكرات الموت يتفق وطبيعتها الحسية ، فالفكرة الاخيرة التى تراودها هى انهيجب عليها ان تموت قبل تشارميان حتى لا تسبقها هذه الى العالم الاخر فتقبل انطونيو قبلها .

وحين يأتى قيصر يطالعه ذلك المنظر المهيب الذى تنتهى به هذه الماساة : منظر الملكة تحيط بها وصيفتاها وقد فارقتهن الحياة .

تشترك هذه التراجيديات فى ملامحها الرئيسية ، اذ تدور كلها حول أبطال يحتلون مكانة رفيعة فى المجتمع ، فهم اما ملوك او امراء ، حكام او قواد ، او ينتمون الى اسر كبيرة .

وقد كان القدامى يعتقدون أن ماساة انسان عظيم أكثر تأثيرا على الجمهور من ماساة انسان عادى ، اذ انها كثيرا ما تقرر مصير شعب باكمله أو امبراطورية ..

وهى فى الوقت نفسه تبين ضعف الانسان ، مهما أوتى من ضروب أمام القدر .

كما نلاحظ ان السبب الحقيقى خلف مآسى هؤلاء الابطال ليس هو مصيبة تحل بهم ،خارجة عن ارادتهم ، فمثل هذه المصائب لا تصنع التراجيديات ، بل هو نقطة ضعف فى شخصياتهم تدفعهم الى ارتكاب خطأ ما يودى بهم الى الهلاك .

وشكسبير اذ يصور لنا ماساة بطلها ،فهو يعرض للانسانية جمعاء ، فلقد كان تصوير الحياة هو غايته الاولى والاخيرة .. وهو يخبرها ، على لسان هاملت ، بان هدف الفن المسرحى قديما وحديثا ، كان ولا يزال وضع المرآة أمام الطبيعة كى ترى الفضيلة ملامحها ، والرذيلة صورتها ، وكى يرى الزمن نفسه ، ويعرف قدره » .



مسرحيات توفيق الحكيم المجهولة

المرأة الجديدة

نقطة تحول بين مرحلتين

٣

بقلم :
فؤاد دوارة

عرضنا فى المقالين السابقين من هذا البحث لخمس مسرحيات كتبها توفيق الحكيم فى مطلع شبابه ولم ينشرها بعد ذلك وهى « الضيف الثقيل » ، « امينوسا » ، « خاتم سليمان » ، « العريس » ، « على بابا » ، وتلمسنا فيها بعض بذور فنه كما عرفناه اليوم ، وتبقى من هذه المرحلة المبكرة فى انتاج اديبنا الكبير مسرحية واحدة ، هى موضوع الجانب الاكبر من مقال اليوم .

لو أننا رجعنا الى المقال النقدى الذى نشره توفيق الحكيم سنة ١٩٢٤ فى مجلة « التمثيل » لوجدناه ينقل عن دوماس الصغير هذه العبارة :

« لم لا نناقش نحن كتاب المسرح مسالة اجتماعية هامة كمركز المراة الذى وضعها فيه القانون المدنى الفرنسى لندلى فيه بآرائنا ؟ ان من واجب الكاتب المسرحى أن يضع تلك المسائل على المسرح أمام الجمهور عارضا الدواء لما فيها من داء . » (١)

وفى ظنى أن هذه السطور تمثل البذرة الاولى للموضوع الذى عالجه توفيق الحكيم فى مسرحية « المرأة الجديدة » ، فهى تدور حول قضية سفور المرأة ، وتحذر من مغبة المبالغة فى تحررها . واذا كان توفيق الحكيم لم يوافق دوماس الصغير على رأيه فى دور الفن فى علاج المشكلات الاجتماعية ، فهو لم يرفضه أيضا ، بل اختار ـ كعادته دائما ـ حلا وسطا ، فقال فى المقال السابق نفسه :

« .. لايستقيم اذن رأى دوماس مع قواعد الفن الا اذا اعتبرنا غرض التمثيل وغايته تحليل الاخلاق الموجودة ، وان الكاتب المسرحى هو كاتب أخلاقى لا مصلح اخلاقى .. بهذا الحل الوسط تتمشى مبادىء الفن على أعمال من يقصدون معالجة المسائل الاخلاقية .. (١) »

وقد حاول توفيق الحكيم أن يطبق هذا الحل الوسط فى علاجه لمشكلة المرأة المصرية فى هذه المسرحية ، فحلل الأخلاق الموجودة ووصفها وأبدى رأيه فيها عن طريق المضى بها الى غاياتها المتوقعة فكأنه يقول لنا هذه هى النتائج التى لا بد أن ينتهى اليها سلوك المرأة على هذا النحو المتحرر المبالغ فيه، قد يكون أسرف بعض الشىء فى تصوير انحلال المرأة المتحررة فى تلك الفترة وفى تصوير العواقب

---

(١) مجلة « التمثيل » أول مايو سنة ١٩٢٤ ، وأعيد نشر المقال فى كتاب « فن الادب » ص١٦٦

(١) « فن الادب » ص ١٦٨

الوخيمة التى لا بد أن تؤول اليها ، ولكنه فعل ذلك بدافع الاشفاق على حياتنا الاجتماعية وعلى علاقاتنا العائلية من هذه الظاهرة الجديدة التى بدأت تتفشى فى حيـــاتنا فى ذلك الحين ، وهو يبرر ذلك فى المقدمة التى كتبها للمسرحية حين نشرها عام ١٩٥٢ فيقول :

« .. وأول مالفت نظرى ، وأنا أراجعها ، بعد ثلاثين عامــا بالتقريب ، هو موقفى من حركة « سفور المراة » التى نشطت فى ذلك الحين ! .. ذلك الموقف الذى ينم عن خوف وقلق !.. وكان مصدر الخوف والقلق ، كما سجلته المسرحية راجعا الى ناحيتين : أثر السفور فى فكرة الزواج عند الشـــــباب من الجنسين ، وأثر الاختلاط السافر فى الزوجية المستقرة وحياة الأسرة ! .. وقد كان القلق والخوف على الشـــــباب من أن ينصرفوا عن الزواج ، مادامت المراة قد خرجت لهم سافــرة ، وأن يجدوا فى تقارب الجنسين وسهولة الاتصال بينهما مايطفىء رغبة التلاقى عن طريق الزواج ! .. كما كان الخوف والقلق من السفور فى الأسر ، واختلاط زوج هـــــذه بزوجة ذاك أو بغيرها أن يؤدى الأمر الى انهيار الحياة الزوجية ! .. وما من شك عند قارىء الجيل الحاضر فى أن بعض تلك المخاوف لم يكن لها محل ، فالأيام قد أثبتت أن سفور المراة لم يؤثر فى فكرة الزواج بصورة تدعو الى الانزعاج !.. أما تزعزع الحياة الزوجية من أثر الاختلاط ، فقد يكون موضع اعتبار ! .. وانى أترك تقدير هذا الخطر ودرجته للمعنيين بالاحصاء الاجتماعى ، فى مجتمعنا الحديث !.. » (١)

ولهذه المسرحية أهمية خاصة بين انتاج هـــذه المرحلة ، فهى المسرحية الوحيدة المؤلفة ــ بعــد مسرحية « الضيف الثقيل » التى لا نكاد نعرف عنها شيئا ــ فلم يقتبسها توفيق الحكيم من مسرحيــة فرنسية أو احدى قصص « ألف ليلة وليلة » ، ولعل هذه الحقيقة هى السبب فى اهتمامه الواضح بها ، بالاضافة الى أنها تعالج مشكلة اجتماعية واقعيــة ، فقد تحدث عنها عدة مرات فى كتبه ومقـــدماتها ، وأشار الى هذه النقطة بالذات فى تقديمه لهـــا فى « المسرح المنوع » فقال :

« .. فمراجعتى لهذه القصة نبهتنى الى أن قضاياالعصر، ومشكلات المجتمع ، كانت منبع وحى لنا منذ ثلاثين عاما أو تزيد ! .. فالقول احيانا بأن أدبنا الحـــــديث لائذ بأبراج العزلة ، مقطوع الصلة بالمجتمع وأفكاره ، واتجاهاته ، هــو قول مجحف فى الكثير الغالب ! .. » (٢)

وقال عنها فى مقدمة « مسرح المجتمع » بعد أن أشار الى مسرحية « الضيف الثقيل » :

« .. ثم كتبت عقب ذلك ببضعة اعوام اى حوالى عام ٢٣ ــ ١٩٢٤ قصة تمثيلية اخرى هى المراة الجديدة عن طرح المراة للحجاب وما يمكن أن يترتب على السفور من آثار » (٣)

(١) توفيق الحكيم : « المسرح المنوع » مكتبة الاداب ص٥٣٠
(٢) المصدر السابق ص ٥٣١
(٣) توفيق الحكيم : « مسرح المجتمع » مـــــكتبة الاداب ، ص ٣ .

وعاد يذكرها مرة ثالثة فى مقدمة مسرحيتـــــه الأخيرة « يا طالع الشجرة » قائلا :

« .. صحيح أنه كانت لدينا مشكلة اجتماعية هامة عقب الحرب العالمية الاولى أثارت الجدل : هى مشكلة الســـفور والحجاب للمرأة فى بلادنا ، الا أنه لم يكن من الممكن تناولهــا مسرحيا الا على النحو الذى يلائم مسرحنا فى تلك الايام ،وعلى النحو الذى كتبت به مسرحية « المرأة الجـــديدة » . أما التفكير فى كتابتها على مستوى « ابسن » أو « برناردشو » وهما اللذان لم يشقا الطريق الى المسرح فى أوربا نفسها الا بعد وقت وجهد ، وبقدر وحذر فأمر سابق للاوان .. ربما اليوم، وبعد نجاح مسرحية مثل « السلطان الحائر » على مسرحناأمام جمهور عادى قد نأمل فى مشاهدة الكثير من القضاياالاجتماعية أو السياسية تعرض فى اطار مسرحى جاد .»«١»

ولم تلق أى من مسرحيات تلك الفترة شيئا من هذا الاهتمام من جانب توفيق الحكيم ، بل أكثر من ذلك ، فقد كانت « المرأة الجديدة » هى المسرحية الوحيدة التى اعترف بقيمتها من بين المسرحيـــات التى كتبها فى ذلك الحين ، فنشرها عام ١٩٥٢ مع ثلاث مسرحيات أخرى فى « كتاب اليـــوم » الذى كانت تصدره دار أخبار اليـــوم فى ذلك الحين ، ولكن بعد أن أدخل عليها تعديلات كثيرة ، ثم أعاد نشرها بهذه التعديلات فى كتاب « المسرح المنوع » عام ١٩٥٦ .. كل ذلك يعطى لهذه المسرحية أهمية خاصة ويكاد يفصلها عن انتاج تلك الفترة لولا تاريخ كتابتها وهو سنة ١٩٢٣ (٢) ، وان لم تمثل الا عام ١٩٢٦ (٣) ، أى بعد ســفره الى باريس فلنعتبرها اذن بمثابة حلقة الوصل بين مرحلة الاقتبـــــاس السابقة عليها وبين مرحلة التأليف التالية عليها ، ولنحاول أن ندرسها على هذا الأساس ، وسأعتمد هنا على النص الأصلى الذى مثلته فرقة عكاشة(٤) ، مع الاشارة الى أهم التعديلات التى أدخلها عليه توفيق الحكيم عند نشره لها .

* * *

فى الفصل الأول نرى « محمود » و « شاهين » و « على » نائمين فى شقة الأول بعد ليلة عربدة سهروا فيها حتى الفجر ، ويحاول سامى ايقاظهم

(١) توفيق الحكيم : « ياطالع الشجرة » ، مكتبة الاداب ، ص ١١
(٢)« المسرح المنوع » ص ٥٣٠
(٣)مثلت المسرحية لاول مرة فى ١١ نوفمبر سنة ١٩٢٦ ، راجع جريدة « الاهرام » فى هذا التاريخ
(٤) عثرت على هذا النص بين مخلفات فرقة عكاشة المحفوظة بمؤسسة المسرح والموسيقى ، وهى نسخة مـــكتوبة على الالة الكاتبة وموقعة فى نهايتها باسم ناسخها حسن حافظ ومؤرخة بتاريخ ١٨ــ٩ــ١٩٢٦

دون أن يعبأوا به ، ولكن ما أن يعلم محمود أن الساعة قد قاربت الخامسة والنصف حتى يهب مستيقظا وقد تذكر موعده مع صديقته ، ويشترك مع « سامى » فى ايقاظ « على » و « شاهين » قبل أن يأزف الموعد ، وحين يدرك الصديقان سر لهفة محمود على خروجهما يصران على عدم الانصراف • ونعلم من أحاديثهم أن زوجة « سامى » مختفية منذ أربعة أشهر اثر سوء تفاهم وقع بينهما ، وأن زوجة « محمود » متوفاة منذ سبع سنوات ، ومن يومها وهو يحيا حياة عابثة لاهية ، أما « على » فزوجته غنية دميمة •

ويدخل الخادم ليعلن قدوم احدى السيدات ، فيظنها محمود صاحبة الموعد ، ويرجو أصدقاءه أن يختفوا فى الحجرة الداخلية ، ثم تدخل السيدة فاذا بها « فاطمة هانم » زوجة « على » جاءت تبحث عنه ، ويطمئنها محمود عليه ، ويتطرق الحديث بينهما الى « ليلى » ابنته الوحيدة التى تعيش مع عمتها ولا يراها محمود كثيرا • ان فاطمة هانم تحذره من تيار التحرر والسفور الذى تسير فيه ابنته ، فى حين يرحب محمود بهذا التيار ويراه دليلا على النهضة والتقدم •

وتنصرف فاطمة هانم ليخرج الأصدقاء المهرجون وحين يعرف « على » أن زوجته هى التى جاءت ينصرف مسرعا ليلحق بها • ويطرق الباب بشدة فيدخل محمود « شاهين » و « سامى » مرة أخرى الى الحجرة الداخلية ، واذا بالطارق «هاشم افندى» وكيل أملاك محمود ، جاء يخبره أنه حصل الايجار من كل الشقق ما عدا الدور الثالث الذى يسكنه سليمان بك حلمى (١) فهو لم يدفع الايجار منذ ثلاثة أشهر • ويأمره محمود بأن ينذر هذا الساكن وينصرف الوكيل • وما يلبث الباب أن يطرق مرة ثالثة فيعود محمود الى ادخال « سامى » و « شاهين » الى الحجرة الداخلية اعتقادا منه أن القادم لا بد أن يكون صديقته ، ولكنه يفاجأ بدخول ابنته « ليلى » •

وهنا لا بد أن نلاحظ أن الكاتب قد أسرف بعض الشىء فى استخدام عنصر التشويق والتوتر الذى يستثيره هذا الموقف المسرحى •• ونجد موقفا مشابها لهذا الموقف فى الفصل الثانى من مسرحية « الهاوية » للمرحوم محمد تيمور التى مثلت عام ١٩٢١ عقب وفاة مؤلفها ، وسنلمس كذلك فيما بعد تشابها واضحا بين الموقف الفكرى لكل من المؤلفين من سفور المرأة وتحررها •

تدخل « ليلى » بنت محمود ، ترتدى ملابس عصرية وتدافع عن سفور المرأة وتحررها وأبوها يؤيدها ، وتخبره أنها أرسلت اليه برقية هذا الصباح تخبره فيها بوفاة عمتها ، ولكنه لم يقرأها لأنه كان نائما كما شهدناه فى مستهل المسرحية • وهو لا يحزن على وفاة شقيقته لأنها عجوز جاوزت السبعين فى الأصل (والثمانين فى المسرحية المطبوعة) ، ولكنه حين يفطن الى أن وفاتها ستضطره الى أن يحضر « ليلى » لتعيش معه يحزن ويضطرب ، ويحاول اقناعها بأن تعيش مع دادتها « زنبب » فى عزبتهم بالقليوبية ، وترفض « ليلى » وتبدى رغبتها فى الاقامة معه بالقاهرة • ومن حديثها معه نعلم أنه يحيا حياة لاهية بلا وظيفة ولا عمل ، معتمدا على ايراد أملاكه ، وأن وجود ابنته معه لا بد أن يحد من حريته ، وهو لذلك يفكر فى التخلص منها بالاسراع بتزويجها ، فى حين تصر هى على رفض الزواج •

وتتركه لتصلح بعض شأنها ويحضر الخادم ليخبر « محمود » أن سيدة تنتظره فى سيارتها أمام البيت ، فيرسل شاهين ليعتذر لها نيابة عنه •• وحين تعود ابنته يحاول اقناعها بالزواج مرة أخرى ، فتصر على الرفض ، وترجوه أن يكف عن الحديث فى هذا الموضوع ، ويدور بينهما هذا الحوار :

« محمود : .. ما شفناش بنات بالشكل ده أبدا ! طول عمرنا نعرف ان البنت تفرح للسيرة دى •

ليلى (بحماسة) : دى بنت زمان المتأخرة الجاهلة ! .. مسكينة ما كانتش تفهم من الراجل الا انه زوج وبس ! .. ماكانتش تفهم أى رابطة بين الراجل والمرأة غير رابطة واحدة ! هى الزواج •

محمود : كويس ! •• طيب وبنت اليوم الناهضة المتعلمة ؟

ليلى : بنت اليوم الناهضة المتعلمة تفهم ان علاقتها بالرجل مش بس الزواج !

محمود : امال ايه ؟ .

ليلى : لا ! .. فيه روابط ثانية ! .. فيه رابطة الصداقة .. ورابطة العمل فى الحياة ! .. المرأة المصرية الناهضة يجب انها تنظر للرجل مش بس انه زوج ، بل انه صديق وصاحب وزميل ! » (١)

---

(١) اسمه فى النص الاصلى نجيب بك حلمى ، وقد رأيت ان استخدم هنا اسم سليمان ليسهل على القارىء الرجوع الى النص المطبوع •

(١) « المسرح المنوع » ص ٥٦٥ ، ٥٦٦

في هذا النص يعرض المؤلف وجهة نظر المرأة الجديدة دون محاولة للسخرية منها ، ومن قبـل سمعنا محمود يدافع عن تحررها أمام فاطمة هانم زوجة « على » فيقول :

« هى البنت لما تكون متربية ومتعلمة زى ليلى كـده .. يجرى ايه لما تكلم ألف راجل ، دى النهضة .. عايزة الحق يافاطمة هانم ؟ .. يظهر مش مبسوط من رفع البرقـع غير الحلوين ! »(١)

فيبدو لنا وكأن المؤلف ينـاصر تحرر المرأة وسفورها ، أو على الأقل يعرض وجهة نظرهـا بموضوعية وأمانة ودون محاولة للسخرية منهـا ، وهو ما سيصنعه حالا ..

ان هاشم أفندى وكيل العمارة يعود من عنـد سليمان بك ، فيطلعه محمود على مشكلته ويطلب منه مساعدته فى البحث عن عريس لليلى • وتدخل ليلى فينتقلان فجأة الى الحديث عن سليمان بك الذى لم يدفع ايجار ثلاثة أشهر • ويعهد محمود بك الى ابنته بالتصرف منذ اليوم فى كل شئون العمارة لأنها صاحبتها • ويسألها هاشم أفندى عما يصنعه مع سليمان بك فتقول له :

« سيب البك ماتطالبوش بحاجة ابدا ! » (٢)

وتدور أحداث الفصل الثانى فى شقة سليمان بك حيث نرى حركة صاخبة ومداعبات خفيفـة الظل يتبادلها صاحب الشقة مع سيدة جميلة تدعى « نعمت » ، نعلم من حديثها معه انه أقترض منها ثلاثمائة جنيه ، وانها لا تلح فى مطالبته بها تأكيدا لصداقتهما ، فهى لا تريد أن تسمى ما بينهمـا حبا • وعلى هذا الأساس المريح يبدى سـليمان ايمانه بالنهضة النسائية وتحمسه للصـداقة بين الرجل والمرأة :

« نعمت : علشان تعرف ان المرأة تقدر تكون صديق بالمعنى الصحيح للرجل •

سليمان : الله ! .. وهو الرجل يقدر يلاقى صديق بالمعنى الصحيح غير المرأة ؟ .. انهى صاحب والا صديق بس ان قلت هات يكبش ويدينى الا اذا كان امرأة .. ان احتجت اوانزنقت تعطينى فى الحال اسورة ! .. كردان ! ..والا جوز حلقان هى المرأة ما فيش غيرها ! .. فتش عن المرأة !! (هى اللى تخرب بيتها وتبيع صيغتها علشانى .. الله يخليكم لنـا وبكتركم ياجنس لطيف ياخفافى .. (٣)

(١) « المسرح المنوع » ص ٥٤٧
(٢) « المسرح المنوع » ص ٥٧٠
(٣) « المسرح المنوع » ص ص ٥٨٠ ، ٥٨١، والجمـلة الاخيرة التى بين القوسين محذوفة من النص المطبوع •

وهنا تبدو لأول مرة سـخرية المؤلف بالمرأة الجديدة المتحرر ، وتزداد هذه السخرية وضوحا كلما مضينا مع أحداث المسرحية ..

« نعمت : انتم حتستفيدوا كتير من صداقتنا ! .. بالك ياسليمان .. بلمتى احنا نستحق يكون مركزنا زيكم تمـام يارجاله ! .. امتى يكون مننا القضاة والمهندسـين ؟ .. والمحامين ؟ ..

سليمان : اى والله .. واجب ! .. قضاة ! ... ومحامين وعسكر ! وضباط ! وخفرا ! .. و ..

نعمت : بتضحك ؟ طب بكرة تشوف !

سليمان : اضحك ؟ .. استغفر الله ! .. وحياتك بتكلم جد ! ياسلام يا « نعمت » لما تكونى انت محامى ! .. ياه ! بالشرف كنت أقتل واحد واودى نفسى فى داهية ، علشـان انت بس تدافعى عنى !

(نعمت تضحك مسرورة)

بتضحكى ؟ .. طب بكرة تشوفى ! .. صـوتك الرقيق الحلو ده لما اسمعه بيدافع عنى ، مش بالذمة يهون عـلى السجن والشنق وكل شىء ! » (١)

وتنفعل نعمت وتسأل سليمان عن مقدار حبـه لها ، فيدنو منها وتدنو هى منه وكأن كليهمـا سيقبل الآخر(٢) ، ولكن الباب يدق بشدة فتصحو نعمت وتبتعد عنه نافرة •

ويدخل الخادم ليعلن حضور هاشم افندى وكيل صاحب البيت فى المسرحية الأصـلية ، أما فى النسخة المطبوعة فقد أضاف توفيق الحكيم مشهدا يستغرق ست صفحات(٣) يحضر خلاله محمود بك للتعرف على سليمان ومحاولة اقناعه بالزواج من ابنته ليلى نظير التنازل عن الايجار المتأخر عليـه ومساعدته على سداد ديونه ، ويظل يلف ويدور حول الموضوع دون أن يذكر غرضه صراحة ، ولكن سليمان يرفض فكرة الزواج باصرار فلا يجد محمود مناصا من أن يعود ليطالبه بمتأخر الايجار وينادى هاشم افندى ويأمره باتخاذ اللازم لاجراء الحجـز على أثاث سليمان وينصرف هو •

أما فى المسرحية الأصلية فلا يحضر محمود بك وانما يدخل هاشم افندى مباشرة ويتولى هو عرض مشروع الزواج على سليمان ، ويغريه بأن محمود بك قدكتب المنزل باسم ابنته ولكن سليمان يرفض رغم ذلك •

(١) « المسرح المنوع » ص ٥٨١
(٢) فى النسخة الاصلية للمسرحية كتب أمام هذا المشهـد بالخط الاحمر « يلطف من حدة هذا المنظر محافظة على الآداب
(١) « المسرح المنوع » ص ص ٥٨٣ ـ ٥٨٨

وهو ـ كما ترى ـ موقف غريب مفتعل سواء قبل التعديل أو بعده ، ويبدو أن توفيق الحكيم قد أحس بهذه الغرابة ، فأضاف عبارة على لسان « هاشم » ينقد فيها هذا الموقف ويعبر عن غرابته فيخفف بذلك من افتعاله الواضح :

« شوف ياسليمان بك ! .. ماتبصليش كده ! .. أقعد دقيقة واحدة أرجوك .. بقى الحقيقة يظهر انك مش مصدق المسالة دى ! .. لك حق .. شيء يحير .. واحد تقريبا ماتعرفوش الا بصفة معينة .. يجيلك من الباب للطاق كده ويقدم لك عروسه وفوقها ٢٠ الف جنيه كانه بيقدم لك سيجارة .. طبعا معذور ان افتكرتنى باهزر ! ..والاسكران ! .. جاى اتسل عليك ، ماتآخذنيش! .. » (١)

وخلال هذا الموقف تتاح للمؤلف فرصة أخرى للهجوم على النهضة النسائية ، فهذا هاشم افندى يغرى سليمان بالزواج ويظهر له سوء حاله بسبب العزوبة ، فالشقة خالية تسيطر عليها الكآبة .. « مافيهاش الجنس اللطيف ينورها .. »(٢) فيجيبه سليمان قائلا :

« لاياخويا . .الجنس اللطيف موجود بكثرة البركه فى الصداقة والنهضة !» (٣)

ويؤكد هاشم هذا المعنى قائلا :

« بقى يعنى زمان ، أيام كانت البنت محبوسة فى البيت ، كان ألف من يطلبها ، ودلوقت لما خرجت وعاشرتكم وعاشرتوها، قلتم وايه فايدة الزواج .. أنتم على رأى المثل : امنع عنه تذله ! » (٤)

وحين يتهيأ هاشم للخروج يرى ليلى نازلة فيناديها ويعرفها بسليمان ويستأذن منهما ليحضر الايصالات . ويعجب سليمان بليلى ويغازلها ويعلن موافقته على الزواج منها ، وفى المسرحية الأصلية ترفض ليلى فكرة الزواج لأنها تمارس حريتها فى الاتصال بالرجال وتؤكد رأيها الذى سمعناها من قبل تعلنه لوالدها . ويقتنع سليمان برأيها ويعدل عن فكرة الزواج ويعاهدها على أن تقوم بينهما صداقة بالمعنى المتحرر الذى رأينا نموذجا له فى علاقته بنعمت .

وقد عدل المؤلف هذا المشهد فى النسخة المطبوعة(٥) فجعل « سليمان » يصارح ليلى برغبته فى الزواج منها بأسلوب طريف فى حين لا تفهم هى قصده وتظنه يتحدث عن ايجار الشقة فتوافق

(١) « المسرح المنوع » ص ٥٩٥
(٢) « المسرح المنوع » ص ٥٩٥
(٣) « المسرح المنوع » ص ٥٩٥
(٤) « المسرح المنوع » ص ٩٥ ٥
(٥) « المسرح المنوع » ص ص ٥٩٦ـ٥٩٩

على التساهل معه فى دفع المتأخر عليه ما دام يعانى أزمة مالية فى الوقت الحاضر .

وعندى ان هذا التعديل أفضل من الموقف الأصلى الذى لا يزيد على أن يكون تكرارا لآراء سبق لليلى التعبير عنها ، كما أنه يجعل من علاقة ليلى بسليمان نسخة أخرى مكررة لعلاقته بنعمت .

ويستأذن سليمان من ليلى فى زيارة والدها فى عزبته بقليوب ، فترحب بذلك . وقبل أن تنصرف تعود نعمت بلا سبب واضح فى الأصل ، ولأنها نسيت منديلها فى النسخة المعدلة . وينسحب سليمان مرتبكا ويتركهما معا . فاذا بنعمت تهاجم ليلى وتتهمها بأنها على علاقة بزوجها سامى ، وأنها كانت السبب فى انفصالها عنه . وتدافع ليلى عن نفسها وتقول انه هو الذى ظل يطاردها زمنا طويلا وهى تصده ، وتسأل « نعمت » ليلى عن سبب وجودها فى شقة سليمان ، فتقول ليلى انها صاحبة البيت وقد جاءت تحادثه فى شأن الأقساط المتأخرة عليه . وتلمح نعمت سليمان فتجذبه من رباط عنقه وتتشاجر معه فى حين تخرج ليلى وتتركهما ، ويسدل الستار فى المسرحية الأصلية ، أما فى النسخة المطبوعة فقد أضاف المؤلف بضعة أسطر(١) تؤكد فيها نعمت لسليمان ملكيتها له مثلما تملك ليلى الشقة التى يسكن فيها ، فأصبحت خاتمة الفصل أفضل وأقوى .

فاذا كان الفصل الثالث فنحن فى عزبة محمود بك وصفى بقليوب حيث نراه جالسا فى حديقة المنزل مع سليمان و « فاطمة » هانم وزوجها « على » وبالقرب منه تجلس ليلى وشاهين ابن عم محمود وسكرتيره ، ودادة زينب . لقد خطب سليمان ليلى من أبيها وهو يقيم الآن فى ضيافتهم بالعزبة منذ بضعة أيام .

وتنشب مشاجرة فكهة بين « على » وزوجته فاطمة ، وهى امرأة ثرية دميمة جاهلة تعادى « الموضة » والتحرر ، ولكنها زوجة سيئة تؤمن بالعفاريت والأسياد وتحول حياة زوجها الى جحيم ..

ومعنى هذا أن توفيق الحكيم فى هذه المرحلة من حياته الفكرية (عام ١٩٢٣) ان كان لا يرضى عن

(١) « المسرح المنوع » ص ص ٦٠٢ـ٦٠٣

مبالغة المرأة فى تحررها وسفورها ، فهو فى الوقت نفسه لا يقبل تخلفها وجهلها وهذا واضح من رسمه لشخصية « فاطمة هانم » .. انه يريد الحل الوسط فتتثقف المرأة وتتحرر ولكن دون مغالاة أو انحراف كما شهدنا فى النموذجين اللذين قدمهما للمرأة المثقفة المتحررة فى شخصيتى « نعمت » و « ليلى » .

ويشرع محمود فى الاتفاق مع سليمان على اجراءات زواجه بليلى ، فيصارحه سليمان بأنه قد أضاع كل ميراثه ولم يبق معه سوى سبعة عشر قرشا !.. ومع ذلك فالأب لا يعترض على إتمام الزواج ، ويأتى رسول بخطاب لمحمود فيذهب لتسلمه فى حين يخبر سليمان ليلى بموعد عقد قرانهما فتثور وترفض الزواج من جديد ، وتؤكد أنها لا تحبه وتعود الى ترديد فكرة الصداقة التى سمعناها منها من قبل .

ويهاجم سليمان هذه الفكرة ، ويقول انه لايمكن أن يؤمن بوجود صداقة بين رجل وامرأة ، ومادامت ليلى لا تحبه ولا تريد الزواج منه كما تقول ، فلم يبق أمامه الا أن يرحل ليبحث عمن تحبه وتقبل الزواج منه .

وتتوسل ليلى اليه أن يبقى ، ويدور بينهما مشهد عاطفى ناجح الى أبعد حد(١) يذكرنا بمشاهد مماثلة فى كوميديات توفيق الحكيم التالية مثل « رصاصة فى القلب » و « أمام شباك التذاكر » و « الخروج من الجنة » وغيرها ، وبعد أن تحاوره وتداوره تعترف ليلى بحبها له فيقبلها سليمان . وتتنبه «ليلى» وهى تستمع الى غزل سليمان الى أنها سمعت الكلمات نفسها من قبل من « سامى » زوج « نعمت » فتتشك فى صدق مشاعر « سليمان » وتعود الى رفض الزواج وترديد نغمة الصداقة رغم توسلات سليمان وتتركه وتدخل المنزل .

ويعود محمود ليخبر سليمان أن الخطاب الذى وصله من « نعمت » تقول فيه انها تدين سليمان بثلاثمائة جنيه وأنها تريدها اليوم ، وقد دفع محمود المبلغ نيابة عن سليمان ، ويطلب منه أن ينهى هذا النوع من العلاقات استعدادا للزواج من « ليلى » .

ويأخذ سليمان حقيبته ويستعد لمغادرة المنزل بعد أن يئس من موافقة ليلى على الزواج منه ،

(١) المسرح المنوع ص ٦١٧ ، ٦١٨

ويلمحه محمود ويعرف منه جلية الأمر ، فيرجوه أن يبقى ويتيح له فرصة أخرى لمحاولة اقناع ليلى فقد يوفق فيما فشل فيه من قبل ، ويدخل ليناديها .

وفى هذه الأثناء تحضر نعمت وتعتذر لسليمان عن الخطاب الذى أرسلته الى محمود ، وتبدى ندمها على ما فعلت ، وأنه هو الذى دفعها الى ذلك باعراضه عنها واقباله على ليلى . ويؤكد لها سليمان أن كل ذلك غير صحيح ، وأنه جاء الى هنا لمقابلة محمود بك بخصوص بعض الأعمال ، فتفرح « نعمت » وتطوقه بذراعيها . وفى هذه اللحظة يدخل سامى زوجها ويراهما ، وكذلك تدخل ليلى وتراهما ، ويثوران . وتدافع نعمت عن نفسها وتتهم زوجها بأنه عشيق ليلى ، فيغمى على « ليلى » ويرتبك سليمان . ويقول « سامى » ان علاقته بزوجته قد انتهت ، وأنه ذاهب ليحضر المأذون . وحين يدخل محمود ويسمع كلمة المأذون يظن أن ليلى وسليمان قد اتفقا على الزواج ، ولكن سليمان يخبره بحقيقة الموقف وكيف أنه كان واهما وقد أردك الآن الحقيقة وهى أن المصائب جميعا سببها السفور ويخرج هاتفا : « فليحيى السفور »!

* * *

وختام المسرحية الأصلية يختلف عن ختامها المنشور اذ يغلب عليه الطابع الميلودرامى الأخلاقى، ويتحدث فيه سليمان عن الشرف والدنس الى آخر هذه الخطابيات والمواعظ المباشرة . وقد خفف توفيق الحكيم من هذا الجزء وحذف كثيرا من عباراته الخطابية الكبيرة ، واستبدلها بالفكاهة الساخرة التى تتناسب مع طابع المسرحية كلها ، وان لم يغير ذلك بطبيعة الحال من موقفه الفكرى المتردد من سفور المرأة وتحررها .

وقد أشرت فيما سبق الى بعض مظاهر هذا الموقف الفكرى الغالب على المسرحية ، وثمة مظاهر أخرى جديرة بالتسجيل .. فحين تصر « ليلى » مثلا على رفض الزواج من سليمان يقول لها :

« والسبب ايه بس ؟! .. الصداقة برضه الافكار دى؟! طيب وبقى أنا علشان خاطر كده . . يعنى أعمل ايه دلوقت ؟.. داشى؛ يجنن ! .. الله يرحمك (فى الاصل « يجازيك ») يقى ياقاسم بك ياامين ! .. انتم الواحد يترك لكم حرية ازاى ؟»(١)

ويعود سليمان بعد ذلك لمهاجمة أفكار التحرر والنهضة النسائية بعنف أشد فيقول :

(١) « المسرح المنوع ص ٦١٩

« أفكار ايه ؟ ٠ ٠أفكار النهضة ، والمرأة الجديدةوالسفور والحاجات الى حاتقلب الكيان والنظام دى ! ٠٠ شوف يامحمود بك رأيى ان كل ده مامنوش فايدة !٠٠ مادام أصبحت الموضة فى البلد ان الجنس اللطيف حر ٠٠ يقابل الرجالة ٠٠ويقعد مع الرجالة ٠٠ ويكلم الرجالة ٠٠ فايدة الزواج لهم بقى ايه ؟ ٠٠ عبودية وحبس حرية على قولهم ! » (١)

ثم يقترح على محمود بك حلا ناجعا لعلاج مشكلة ابنته ليلى :

« خد منى نصيحة لله ، اذا كنت أنا فى محلك كنت ادوس على الكلام الفارغ اللى بيقولوه ده ! ٠٠ بلا سفور ، بلاحرية مراة ٠٠ بلا منخرة احبس بنتى فى بيتها ، ولافيش حاجة اسمها تخرج لوحدها ! ٠٠ ولا فيش حاجة اسمها تكلم جدع، ولا راجل ! ٠٠ بس وابقى شوف اذا كانت ترضى تتجوز والا ماترضاش ! ٠٠٠ » (٢)

كل هذا الهجوم والسخرية من نهضة المرأة وتحررها لا يمكن أن يقاس بالمصير المفجع الذى انتهت اليه كل من « نعمت » و « ليلى » وهما النموذجان اللذان اختارهما المؤلف ليمثلا فى المسرحية المرأة الجديدة المتحررة ٠ فالأولى فقدت زوجها وهدمت بيتها ، والأخرى فقدت حبيبها الراغب فى الزواج منها وشوهت سمعتها ٠

ومهما قيل فى الدفاع عن هذا الموقف ، فأهون ما يمكن ان يقال عنه انه موقف خوف وتردد شديد من النهضة النسائية على النحو الذى اشار اليه توفيق الحكيم فى تقديمه الحديث للمسرحية ٠ والذى لا شك فيه أيضا أنه كان متحيزا لموقفه أشد التحيز حين اختار هذين النموذجين المنحلين المنحرفين ليعالج من خلالهما قضية المرأة الجديدة ٠ فليلى و « نعمت » لا يمكن أن تمثلا نهضتنا النسائية الحديثة التى ضمت من قديم عددا من النساء المثقفات الفضليات اللائى عرفن حقوقهن وواجباتهن ولم يسئن استغلال الحرية الممنوحة لهن فى انشاء علاقات متحررة مع الرجال على النحو الذى صنعته بطلتا المسرحية ٠ وكان الموقف الموضوعى غير المتحيز يقضى بتمثيل هذا القطاع من السيدات المتحررات فى تعقل ووعى فى مسرحية تعالج قضية المرأة الجديدة ويقول كاتبها فى تقديمها عند تمثيلها ان موضوعها :

« موضوع ليس بالهين ، وهو فوق ذلك ذو شعب يشتبك بعضهابعض ٠ وينفذ بعضهاالى بعض ! ٠٠ وماكانلرواية واحدةان تتسع لهذا كله ! ٠٠ كان من الرأى ان تختص هذه الرواية بشعبة من تلك الشعب ، تأخذها بالتمحيص والتحليل ، حتى تبرز منها صورة مكبرة واضحة ! ٠٠ ولكنى ما ارتأيت هذا ، فالموضوع جديد ، واقتطاع شعبة منه ليس مما ينير السبيل لاذهان لما تهيأ له ٠٠ الامر يستلزم عرض الموضوع بفروعه ونتائجه باجمال ، واما التفصيل ، فشأن روايات أخرى تبحث كل فرع !٠٠ هذا ماقامت به الرواية من حيث هذا الموضوع الفسيح ! ٠٠ » (١)

والواقع أن المؤلف لم يحقق ما ذهب اليه فى هذه المقدمة ، فهو لم يعرض ـ كما أشرنا من قبل ـ الا مساوىء تحرر المرأة وأخطاره وعواقبه الوخيمة ، ولم يشر بأى صورة من الصور الى مزايا هذا التحرر وضرورته ، ولم يدافع عنه أو يحبذه بأى شكل من الأشكال ، بحيث ينتفى عن المسرحية ما يزعمه لها من أنها عالجت الموضوع بفروعه ونتائجه ، فهى لم تعرض سوى وجهة النظر التى يؤمن بها المؤلف ، وسخرت كل الشخصيات والأحداث لتأييدها ٠

على أن من الانصاف لتوفيق الحكيم أن نقرر انه لم يكن ينفرد بهذه النظرة المترددة المتخوفة الى نهضة المرأة وتحررها فى ذلك الحين ، ففى مسرحية « الهاوية » للمرحوم محمد تيمور وهو من خيرة الشباب المثقف ومن أهم دعائم النهضة المسرحية فى تلك الفترة ، تتردد نغمة مشابهة ٠ فمع أن المسرحية تعالج موضوعا مختلفا عن موضوع « المرأة الجديدة » اذ تدور أساسا حول استهتار زوج عصرى وادمانه الخمر والكوكايين ، الا أنها تشير فى أكثر من موضع الى أن تحرر الزوجة واختلاطها بأصدقاء زوجها الماجنين أوشك أن ينتهى بها للسقوط ٠ وتتردد هذه النغمة بوضوح فى أحاديث « يسرى بك » خال الزوج ، وفى المشهد الختامى العنيف بين بطل المسرحية وزوجته حين يكتشف علاقتها بأحد أصدقائه ، فتدافع عن نفسها دفاعا شبيها بدفاع « نعمت » فى « المرأة الجديدة » أمام زوجها « سامى » وتتهم زوجها بأنه هو المسئول بسلوكه عما وقعت فيه :

« أظنك بتحسب ان الشرف لعبة والا بتظن ان الحطب لما تجيبه جنب النار مايولعش » (٢)

ثم تعود لتضيف :

« صحيح أنا كنت طول النهار فى الدكاكين والفسح وبالليل كنت فى التياترات ، لكن ما عرفتش شفيق فى الدكاكين ولافى الجزيرة ولا فى مصر الجديدة ولا فى التياترات ٠ عرفته هنا فى بيتك وقدام عينك ٠ لا ومين اللى قدمنى له ؟ حضرتك زوجى العزيز اللى شايفاه قدامى دلوقتى بيبكى على شرفه وعرضه » (٣)

(١) « المسرح المنوع » ص ٦٢٦
(٢) « المسرح المنوع » ص ٦٢٧

(١) « المسرح المنوع » ص ٥٣٣
(٢) « حياتنا التمثيلية » الجزء الثانى من مؤلفات محمد تيمور الكتاب ، السابع مسرحية « الهاوية » ص ٤٤٥
(٣) المصدر السابق ص ٤٤٨

ومن المعروف أن محمد تيمور قضى عدة سنوات فى أوربا وفرنسا عرف خلالها اشكالا أكثر تطورا وتحررا فى العلاقات بين الرجال والنساء أكثر مما عرفناه فى بلادنا فى ذلك الحين ، لذلك فاتخاذه مثل هذا الموقف من سفور المرأة واختلاطها بالرجال يؤكد أن موقف توفيق الحكيم لم يكن بالموقف الشاذ ، بل كانت له بعض المبررات من ظروفنا الاجتماعية فى ذلك الحين .

على أن ذلك لم ينج مسرحية « المرأة الجديدة » من أن تتعرض للنقد القاسى فى القديم والحديث . فعند عرضها عام ١٩٢٦ كتب الناقد المسرحى المعروف محمد عبد المجيد حلمى مقالا طويلا على طريقته الغريبة فى النقد تحدث فيه بأسلوب كله دعابة ونكات عن بعض زملائه النقاد الذين حضروا معه عرض المسرحية ، وذكر فيه بعض أخبار الممثلين والممثلات وطرائفهم من اشترك منهم فى المسرحية ومن لم يشترك وكل ما قاله عن المسرحية فى نقده الطويل لا يزيد عن هذه الفقرة :

« كانت الرواية كلها مطاعن ومثالب فى النهضة النسائية وسيدات العصر .

وكان من بين المتفرجين عدد كبير من السيدات واذا قلت السيدات ، فطبعا اعنى النسوان « اللى ابطال اخر مودة » اذ لا تحضر التمثيل واحدة من خالاتى وعماتى وجداتى « اللى من الدقة القديمة »

وكلهن — اعنى من حضرن — من انصار النهضة الحديثة وكلهن سفوريات طبعا .

فتصور مبلغ المهن حين يطعنهن احد فى الصميم من كرامة عملهن ، وعزة نهضتهن .

بعضهن انصرفن من الفصل الثانى .

وسمعت وأنا خارج سيدة تقول : « يعنى العيال مش لاقيين لهم لعبة غير الستات ؟ » (١)

ولن أعلق على هذا الأسلوب الغريب فى النقد فليس هنا مجال ذلك ، وانما أكتفى بايراد هذا النص كنموذج للنقد الذى يبدو أنه كان شائعا وقتذاك ، لندرك الى أى حد كان كتاب المسرح الجادين مضيعين فى ذلك الحين لا يجدون كلمة تشجيع أو توجيه تهديهم سواء السبيل ، وهم الذين يحاولون ارساء تقاليد فن جديد على حياتنا وأدبنا .

أما فى الحديث فقد اعتبر الدكتور محمد مندور المسرحية من الوثائق التاريخية الميتة التى لا يحفل بها الا المؤرخون ، وأن مؤلفها نفسه يعترف :

« بأن الزمن القصير قد تخطاها وإثبت خطأ موقف المؤلف من القضية التى تعالجها .

« وفضلا عن كل ذلك فالمسرحية تبدو فى مضمونها غير مقنعة وفى بنائها مفككة وفى شخصياتها غير محددة الابعاد والادوار وفى حوارها مفتعلة فى كثير من المواضع تتلمس الاضحاك باللعب على الالفاظ والمفاجآت وتصنع المواقف ، فهى من حيث مضمونها تقوم على مغالطة منطقية تفترض فرضا سخيفا غير مقنع لتبنى عليه الاحكام ، وهى المغالطة التى يسميها المناطقة المحاجة بالقضايا المسرفة غير المقنعة » (١)

(١) مجلة « المسرح » العدد ٤٨ — فى ٢٢ نوفمبر ١٩٢٦

وبعد أن يورد الدكتور محمد مندور ملخصا موجزا لأحداث المسرحية يعود فيقول :

« وواضح ما فى هذه الافتراضات من مغالطة فالمرأة الجديدة كالمرأة القديمة لايمكن أن تنفر من الحب او ترفضه قانعة بالصداقة ، والمرأة الجديدة ليست من البله بحيث تسلم زوجها لاية امرأة أخرى بغفلتها المسرفة ، والزوج الذى تريده المرأة الجديدة لايمكن أن تفكر فى ان تصل اليه بمثل هذه الطرق الاحتيالية الهابطة . ونحن لاندرى من المسرحية كيف ذهبت ليلى الى شقة سليمان بك مقتحمة ولا لماذا ذهبت على وجه التحديد ، كما أننا لم نتبين فى وضوح كيف تعلق سامى بليلى ، وعلى أى نحو صادقها واختلط بها ، كما اننا لاندرى سر اقحام عدد من الشخصيات الاخرى فى هذه المسرحية مثل شخصيات على وشاهين صديقى محمود بك اللذين لم نتبين لهما دورا واضحا فى تطوير احداث المسرحية ، مما يبرر قولنا بتفكك بنائها الدرامى كما اننا لانطيق صبرا على ذلك اللعب الطويل فى الحوار على « شقة » حياة سليمان بك وأثاثها والشقة التى يستأجرها مما يقطع بأن الحكيم لم يكن قد وصل بعد الى تلك المهارة الطبيعية الفائقة التى أدار بها حواره فى مسرحياته اللاحقة بعد نضجه الفنى ، بتفوقه الظاهر فى كتابة الحوار بطريقة سلسة طبيعية تدنيه من واقع الحياة وتلقائية الفكر » (٢)

ونحن وان كنا لا نميل الى الاسراف فى تقدير القيمة الفنية لمسرحية « المرأة الجديدة » الا أننا نرى من القسوة الشديدة اعتبارها مجرد وثيقة تاريخية لا يحفل بها الا المؤرخون كما يذهب الدكتور مندور ، واذا كان من الحق ان الزمن قد تخطاها فى بعض ما تثيره من قضايا ومخاوف كما اعترف المؤلف نفسه فان المسرحية يبقى لها مع ذلك من الجدة والطرافة وخفة الروح ما يكفل لها الحياة ويجعل من قراءتها متعة متجددة ، وخاصة ونحن نقارن بين ما تنادى به من أفكار لا تخلو من رجعية وبين ما حققته حياتنا المتطورة من تقدم وتحرر . وليس من الانصاف فى شىء أن نقرأ عملا أدبيا مضى على تأليفه أكثر من أربعين عاما دون أن نحيط بالظروف الاجتماعية والفنية التى كتب فى ظلها ، ودون أن نضعه فى مكانه من تاريخ تطورنا ، ونقارنه بغيره من الأعمال الفنية التى ظهرت معه . ولو أننا فعلنا ذلك لوجدنا أن « المرأة الجديدة » تمثل مرحلة متقدمة نسبيا بالقياس الى وعينا الاجتماعى والفنى وقت ظهورها ، فهى تسجل اقدام مسرحنا على علاج أهم القضايا الاجتماعية التى كانت تشغل الأذهان فى ذلك

(١) الدكتور محمد مندور : « مسرح توفيق الحكيم » ص٢٣
(٢) المصدر السابق ص ص ٢٤،٢٥

الحين ، وباقتـــدار فنى لا يمكن انكاره اذا قارنا المسرحية بغيرها من مسرحيات تلك الفترة ٠

أما المغالطات الكثيرة التى يشير اليها الدكتـور مندور ، فلعل فى تلخيصنا للمسرحية ما يكفى للرد على معظمها ، ومع ذلك فلا بأس من مناقشتها مرة أخرى ٠ فالمسرحية لم تقل ان المرأة الجديدة تنفر من الحب أو ترفضه قانعة بالصداقة ، وانما قالت ان المرأة الجديدة فى تحمسها للمساواة بالرجل تمارس الحب فعلا كما صنعت كل من « نعمت » و « ليلى » ولكن تحت اسم الصداقة ، والمسرحية لم تقل كذلك ان المرأة الجديدة من البله « بحيث تسلم زوجها لأية امرأة أخرى بغفلتها المسرفة » ، وانما جعلت « ليلى » تستجيب لمغازلات « سامى » زوج « نعمت » المتكررة، فلما لاحظت « نعمت » ذلك انصرفت هى الأخرى الى علاقتها بسليمان الذى أحبته وهجرت زوجها من أجله ٠

ولم تذهب « ليلى » الى شقة « سليمان » مقتحمة ، وانما دخلتها حين ناداها « هاشم افندى » وكيـــل أملاك أبيها باعتبارها المسئولة عن التصرف فى كل ما يتعلق بالمنزل حسب أوامر أبيها ، وكانت قد أصدرت تعليماتها اليـــه بألا يطالب سـليمان بك بالايجار ، فضلا عن أنه كان يريد أن يؤكد لسليمان أنها ليست بالفتاة القبيحة التى يريد أبوها التخلص منها بتزويجها بأى ثمن ٠

واذا كان « على » و « شاهين » لم يظهرا فى الفصل الثانى من المسرحية ، فقد ظهرا فى الفصلين الأول والثالث وقدم « على » نموذجا لأزواج المصـــلحة المضحين بأنفسهم فى سبيل ثراء زوجة دميمة ، كما قامت هذه الزوجة بتصوير النقيض المكروه للمرأة الجديدة المتحررة ، بحيث تأكد لنا أن توفيق الحكيم فى هجومه على اسراف المرأة الجديدة فى اسـتغلال حريتها ، لا يدافع عن جهل المرأة وتخلفها ، بل يرى فيه مجلبة للتعاسة والشقاء مثل النقيض الآخـــر تماما ٠ وقد أسهم وجود « عـلى » و « شاهين » فى الفصل الأول فى تصوير الحياة اللاهية العابثة التى يعيشها محمود بك والد « ليلى » ، فنستطيع أن ندرك بعد ذلك لماذا يضيق بفكرة حياتها معه ويصر على تزويجها بأية طريقة ٠

ومن الحق أن دور « شاهين » فى المسرحية أقل أهمية بكثير من دور « على » ، بحيث يمكن أن يصدق عليه وصف الدكتور منـــدور بأنه من الشخصيات المقحمة على المسرحية ، وكان من الممكن حذفه دون أن يصيب بناء المسرحية ضرر واضح ٠

وهجوم الدكتور مندور على جـــوار المسرحية لا يخلو كذلك من قسوة ، فهو وان لم يرتفع الى مستوى حوار الحكيم فى مسرحياته اللاحقة بعد نضجه الفنى كما لاحظ الدكتور بحق ، الا أنه ليس رديئـــا ولا سيئا ، بل هو الخطوة الممهدة لهذا النضج الفنى الذى حققه الحكيم فى الحوار بعد ذلك ٠ وما أكثر المشاهد التى ارتفع فيها الحوار الى مستوى طيب مؤثر سواء فى المشاهد الفكاهية أو العاطفيـــة بحيث يصعب التفريق بين هذه المشاهد وبين مستوى كوميديات الحكيم اللاحقة ٠

ومن الخير أن نشير هنا الى أن توفيق الحكيم أدخل تعديلات كثيرة على حوار هذه المسرحية قبل أن ينشرها على الناس ، وقد أشرنا الى بعض هذه التعديلات من قبل ، ويهمنى هنا أن أسجل تعديلات من نوع آخر تتصل بمحاولة الارتفاع بمستوى اللغة العامية وحذف كثير من الكلمات النابية أو السوقية التى كان يقرها العـــرف المسرحى فى ذلك الحين ولكنها تبدو اليوم غريبة فى نظرنا ، وفيما يلى بعض أمثلة على هذه التعديلات الكثيرة :

« ابقى دور عا ىاللى يتبص فى رقعة صدغك منى انا »
اصبحت :
« وابقى دور على اللى تبص فى خلقتك » (ص ٦٠٩)

« الحب فى القلب زى النخالى يتملى وتفرغ »
اصبحت :
« الحب فى القلب زى الفلوس فى الجيب يتملى ويتفرغ» (ص ٢٥٢)

« امال احنا بنقرا فى سورة عبس من الصبح ؟ »
اصبحت :
« أمال كنا بنتكلم على اساس ايه من الصبح» (ص ٦٢٨)

« ياسم عليه صدق من قال صباح القرود ولا صـــــباح الاجرود ٠»
اصبحت :
« ياسم عليه .. وعلى تقل دمه » (ص٦٠٧)

« بالفندى يابايخ يافارغ ياشلان »
اصبحت :
« يافندى يافارغ » (ص ٥٧٩)

« حيطلع ملابلنا » اصبحت : « حيطلع أرواحنا »(ص٥٤٩)

وأمثال هذه التعديلات كثيرة سواء فى العبارات أو فى الكلمات مثل :

« كاسات » **اصبحت** « كئوس »

« الفلس » **اصبحت** « الافلاس »

« استنى » **أصبحت** « انتظر »
« الجواز » **أصبحت** « الزواج »
« قوام » **أصبحت** « بسرعة »
« مودة » **أصبحت** « طراز »
« بس » **أصبحت** « فقط »
« شنطتها » **أصبحت** « حقيبتها »

وغير ذلك كثير مما يؤكد حرص توفيق الحكيم على الارتفاع بمستوى حوار العامى ، كما يؤكد حقيقة أهم وهى أن اللغة العامية اليوم أصبحت تتسع للمزيد من الكلمات الفصحى دون أن تبدو وسطها غريبة أو ناشزة كما كانت تبدو منذ أربعين عاما .

* * *

لقد أشار توفيق الحكيم الى هذه المرحلة من حياته الفنية التى تناولها هذا البحث فى أكثر من موضع من كتبه ، فقال مثلا فى كتابه « من البرج العاجى » :

« فى حياتى الفنية جانب مجهول أردت الا اعترف به ، ورايت ان اقصيه وان أسدل عليه الستار ، لانه فى نظرى اليوم لا يتصل بادبى ولا يجوز ان يدخل فى عداد عملى . ذلك هو عهد اشتغالى بكتابة القصص التمثيلى لفرقة عكاشة حوالى سنة ١٩٢٣ » (١)

وفى رسالة كتبها الى صديقه الفرنسى « أندريه » يشير الى هذه المرحلة نفسها قائلا :

« .. انك تعلم انى عملت وجهدت لامتلاك ناصية فنى ولم اكتف ببدايتى الاولى منذ عشر سنوات .. فتناسيتها .. وانطلقت اكتب وامزق واكتب وامزق » (٢)

ومن حق توفيق الحكيم أن يتجاهل بداياته الفنية ويتناساها ، وما زال الى اليوم مصرا على هذا الموقف، فحاول أكثر من مرة صدى عن كتابة هذا البحث بل قد يكون من واجبه على نفسه أن يتجاهل بداياته الفنية ويتناساها ، وأن يمضى فى هذا التجاهل الى آخر اعماله الفنية المنشورة ، ليستطيع أن يتجاوزها، كما فعل كثيرا ، الى مرحلة أكثر نضجا وتطورا ، ولكن الباحث الأدبى على العكس من ذلك لا يستطيع أن يتجاهل هذه البدايات ما وجد اليها سبيلا ..

وليس معنى هذا أنى بعد هذه الدراسة أختلف مع توفيق الحكيم فى تقدير القيمة الفنية لهذه المسرحيات الأولى ، أو أحاول أن أزعم لها مزايا ليست لها . فالحق أن مؤلفها لو كان شخصا آخر غير توفيق الحكيم لما استحقت شيئا من عنايتنا ودرسنا ، بل من المؤكد أن هذه الفترة شهدت كثيرا من المسرحيات التى تتساوى مع مسرحيات الحكيم الاولى ـ باستثناء « المرأة الجديدة » ـ ان لم تفقها ، وكلها بحاجة الى الدرس والتقييم باعتبارها طلائع فننا المسرحى الوليد . وانما اكتسبت مسرحيات الحكيم كل أهميتها فى نظرنا من انتاجه الناضج المتطور اللاحق عليها ، وليس من المقبول أن نستمتع بالثمار الناضجة ونتعمق فى دراستها ، دون أن نحاول التعرف على البذور التى أنبتتها ، أو المحاولات الأولى التى سبقتها .

ان توفيق الحكيم يروى فى كتابه « من البرج العاجى » ، قصة لقائه مع مصطفى ممتاز شريكه فى تأليف مسرحية « خاتم سليمان » ، ويصور حماسته الشديدة لهذه المحاولة البدائية القديمة ، وكيف أنه لا يعترف بشىء مما يكتبه وينشره اليوم ، ثم يعقب على هذا اللقاء قائلا :

« وجعلت أتأمل قوله لحظة فخامرنى شك فى أمرى اليوم وقلت فى نفسى : ألا يكون هو على حق ؟ وأكون أنا قد ضللت وانحرفت عن طريق الفن الحق ! ان فن المسرح فن مرجعه السليقة السليمة لا الثقافة الواسعة .. انه شىء والادب شىء آخر . أترانى محتاجا الى ثمانية عشر عاما أخرى لاكر عائدا الى ذلك النبع الذى بدأت منه ونأيت عنه ؟ (١)

وأهم ما نخرج به من هذا البحث هو محاولة الاجابة الصحيحة على هذا السؤال الحائر الذى طرحه توفيق الحكيم . فقد رأينا كيف بدأ توفيق الحكيم من الكوميديا وعثرنا على بذور الكثير من اتجاهاته الكوميدية متحققة فى هذه المسرحيات الأولى . ولو أننا تتبعنا انتاجه المسرحى المنشور تتبعا تاريخيا لوجدنا أنه لم ينأ أبدا عن بدايته الكوميدية الأولى . ونظرة واحدة الى فهرس مجموعة مسرحياته المنشورة فى كتاب « **المسرح المنوع** » كفيلة بتأكيد ما نذهب اليه .

فأقدم المسرحيات المنشورة فى هذا الكتاب هى « المرأة الجديدة » بالطبع (١٩٢٣) ، تليها « أمام شباك التذاكر » (١٩٢٦) ، ثم « الخروج من الجنة » (١٩٢٨) ، « سر المنتحرة » (١٩٢٩) ، ف « حياة تحطمت » (١٩٣٠) ، و « رصاصة فى القلب » (١٩٣١) ، ثم « الزمار » (١٩٣٢) ، وكلها كوميديات أصيلة تتراوح بين التراجيكوميدى فى « حياة تحطمت » ، وبين الكوميديا الخفيفة الضاحكة فى

(١) « من البرج العاجى » ص ١٤٧

(١) توفيق الحكيم : « من البرج العاجى » ، مكتبة الاداب ١٩٤١ ص ١٤٥

(٢) توفيق الحكيم : « زهرة العمر » كتاب الهلال ، العدد ٤٧ ، ص ١٨٧

« الزمار » • وكل هذه المسرحيات كتبت قبل « أهل الكهف » أو على الأقل قبل نشرها ، ولكنها لم تنشر جميعا الا بعد نشر « اهل الكهف » •

ومعنى هذا أن الاتجاه الى الكوميديا اتجاه أصيل في فن الحكيم لم ينأ عنه أبدا ، ولم ينصرف عنه الا ظاهريا ريثما تستقر شهرته كأديب منشىء له مكانته المحترمه بين أدبائنا المنشئين بعد أن ضاق بمكانته ككاتب مسرحى يزدريه الأهل والأصدقاء والنقاد كما كانوا يزدرون فى ذلك الحين كل العاملين فى المسرح(١) •

واذا كانت شهرته ككاتب مآسى فكرية فقد حجبت شهرته ككاتب كوميدى ، فما ذلك الا للضجة الكبيرة التى أحدثتها مسرحيتاه الكبيرتان « أهل الكهف » و « شهر زاد » وهما أول ما نشر من مسرحياته جميعا •

وتبقى بعد ذلك حقيقة هامة وهى أن توفيق الحكيم قد ادرك أن ما كتبه فى تلك الفترة المبكرة لا يفترق فى شىء عما كان يكتبه غيره من كتاب المسرح الفكاهى فى ذلك الحين ممن لا يملكون شيئا من ثقافته واستعداده الفنى ، وزاد من هذا الاحساس لديه ما لاقاه من ازدراء الأهل والأصدقاء والنقاد لعمله وتحقيرهم له ، وما لمسه على معظم المشتغلين بالمسرح فى تلك الفترة من ضياع وهوان شأن ، وهو بطبعه ميال للتفرد والتفوق ككل فنان أصيل • وهذه الحقيقة الأخيرة استشعرها توفيق الحكيم نفسه وعبر عنها بوضوح تام فى احدى رسائله الحقيقية الى صديقه أندريه :

« •• ثم هنالك شىء أخالك لم تلتفت اليه هو طبيعتى التى تميل الى عدم الاخذ بما يأخذ به الناس جميعا من أوضاع ، هربا من الوقوع فى الابتذال وشغفا جنونيا بالتميز والاغراب •• » (٢)

وحين سافر الحكيم الى باريس وتعرف الى ألوان جديدة من الثقافة الفنية والمسرحية ، هانت فى نظره كل محاولاته المسرحية السابقة ، وبدأ يبحث لنفسه عن أسلوب مسرحى جديد يتفرد به ، وينتشله فى الوقت نفسه من بين العاملين فى المسرح الذين لا يلقون شيئا من التقدير فى بلاده ، ويضعه فى مصاف الأدباء المحترمين •

(١) حدثنا توفيق الحكيم عن هذا الموقف (« زهرة العمر » ص ١٨٨ ، ١٩ ، ١٧١، ١٧٨ ، ١٨٠ ، ١٨١ وكذلك فى « من ذكريات الفن والقضاء ح ص١٥

(٢) « زهرة العمر » ص ٣٤ ، ٣٥

ونعود هنا الى رسائل الحكيم لنتوقف عن هذه الفقرة الهامة :

« •• تسألنى عن الرواية التى حدثتك عنها فى رسالتى السابقة ؟ انها ليست عصرية ولا تاريخية ، ولا حتى قصة تمثيلية حقيقية •• بل •• بل •• لست أدرى ربما كانت عملا فنيا يقوم على « الحوار » لا اكثر ولا اقل • حوار أدبى للقراءه وحدها • فان وضعها للتمثيل لم يخطر لى على بال • ان كلمة « التشخيص » التى عرضتنى للاهانه فى بدايتى الادبية مازالت ترن فى اذنى •• كلا • بل هدفى اليوم هو ان اجعل للحوار قيمه ادبيه بحتة ليقرأ على انه ادب وفكر •• » (١)

تكفى هذه الفقرة وحدها لتأكيد صحة كل ما ذهبنا اليه ، وكيف أن المسرح الجديد الذى طلع علينا به توفيق الحكيم كان محصله لتجاربه المسرحية الأولى مع فرقة عكاشة ، ولطبيعة الفنان الميالة للتفرد والتميز ، ثم لظروف مسرحنا العربى فى تلك الفترة المبكرة من حياته ، والى هذه الظروف الاخيرة يشير الحكيم قائلا :

« وفن التمثيل فى الشرق العربى لم ترسخ له بعد قدم • ولما كانت فرق التمثيل فى بلادنا العربية ليست فى الغالب مستقرة ولا مستمرة ، فان ارتباط المسرحية بالتمثيل ادى الى خضوعها لعين المصير ، اى عدم الاستقرار والاستمرار اللازمين للنمو والنضج • وهذا ما جعلنى افكر منذ نحو ربع قرن فى فصل مصير المسرحية عن مصير التمثيل • • »(٢)

ولقد عانى توفيق الحكيم كثيرا فى هذه المحاولة، كما عانى مسرحه كثيرا من آثارها ، فقد كتب كثيرا من المحاولات وهو يبحث لنفسه عن هذا الأسلوب المسرحى الجديد ، حتى اهتدى الى مسرح القضايا الفكرية الذى تمثله « شهر زاد » و « أهل الكهف » ونشر الأخيرة على الناس ، فاذا بها تحقق آماله أو وأكثر ، واستقبلها النقاد بترحيب كبير ، واعتبروها حدثا هاما فى تاريخ الأدب العربى •

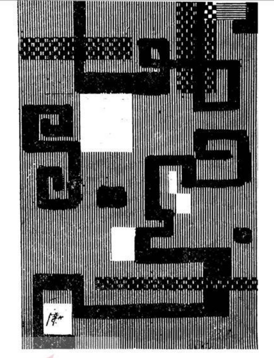
حينئذ اطمأن توفيق الحكيم الى مكانته الأدبية الجديدة ولم يعد يخشى نشر كوميدياته الكثيرة التى كتبها قبل « اهل الكهف » وبعدها • ومضى بعد ذلك يكتب فى الاتجاهين معا ، اتجاهه الفكرى الأدبى الجديد الذى تأثر فيه خطوات المسرح الأوربى الحديث ، واتجاهه الكوميدى القديم بعد أن نضج وتطور ، وما أكثر ما اجتمع الاتجاهان فى مسرحياته على النحو الذى نرجو أن توضحه أبحاثنا القادمة عن مسرح الحكيم •

(١) « زهرة العمر » ص ١٧٧ ، ١٧٨

(٢) توفيق الحكيم : « أدب الحياة » الشركة العربية للطباعة والنشر ، ص ٩٩ ، ١٠٠ •

الفرافير
والبحث عن المسرح المصري

بقلم : صبري حافظ



ليس ثمة شك فى أن يوسف ادريس واحد من أكثر كتاب مصر أصالة ، واشدهم اخلاصا ورغبة فى بلورة الحس القومى ، وتقديم شتى ابعاد الشخصية المصرية فى مختلف الفنون الادبيــة التى مارس يوسف التعبير بها منذ مطلع حياته الفنية حتى اليوم ، من اقصوصة ورواية ومسرحية • وليس هناك شك أيضا فى ان التوفيق قد رافق مواقع خطاه فى كثير من محاولاته تلك ، كما جانبه فى بعضها . والتعرف على المواقع التى كسبها يوســـف والمواقع التى خسرها على طول محاولته الفنية تلك ليس مجال دراستنا الان . ولا يهمنا هنا سوى ان نؤكد تلك الحقيقة التى تنحت ابعادها من محاولة يوسف ادريس احتضان بعض أبعاد الرؤية الشعبية والالتصاق بالمنابع الاجتماعية التى يصدر عنها والارتباط باكثر قضايا الواقع عدالة وشرفا • تلك المحاولة التى تتبلور خلال رغبته المخلصة الدءوب فى أن يحمل أخصب ملامح هذا الواقع وأكثر قضاياه الحاحا للمعالجة ، داخل أعماله الفنية منذ « ارخص ليالى » حتى « الفرافير » (١) يؤكد هذه الرغبة ويعمقها ، اهتمام يوسف الشديد بهموم القرية المصرية فى مطلع حياته الفنية ،ومحاولته الدائمة للاقتراب من شتى جزئيـــات قضاياه • رافق هذا الاهتمام فى الان نفسه ، شغف الفنان فيه بالجانب المصرى فى المدينة ، اذ لايختار يوسف ادريس تجاربه المدينية بالطريقة التى تلوح لنا فيها هذه التجارب وكأنهـــا

«١» مرورا بـ « جمهورية فرحات » و « البطل » و حادثة شرف « أليس كذلك » و « الحرام » و « اللحظة الحرجة » و (ملك القطن) و (آخر الدنيا) و (العيب) و (العسكرى الأسود) و (رجال وثيران).. ! !

قادرة على الانتماء الى اى مدينة وفى أى مكان ـ كما يفعل كثيرون غيره ـ ، ولكن بالطريقة التى تساهم فى ابراز الوجه المصرى فى التجربة ، وبكافة ملامحه المتناهية الصغر •

هذه الحقيقة الممتدة جذورها على طول رحلة يوسف ادريس الفنية الطويلة ، هى التى دفعته الى البحث عن الشخصية المصرية فى المسرح ، والى محاولة العودة بالمسرحية المصرية الى منــابعها الشعبية ، كما يقول فى مقدمته النظرية (٢) التى مهد بها لظهور مسرحيته الاخيرة التى اسماها « الفرافير » تاكيدا منه لهــذه الرغبة وتدعيما لها ، فالفرفور هو البطل النمطى للملهـــاة الشعبية فى السامر • ومحاولة العودة الى المنابع الشعبية فى حد ذاتها ، عملية طيبة وجديرة بالتقدير غير ان سلامة النيـــة وحدها لاتكفى فى مثل هذه المحاولة ، ولايستطيع أن يبرر سقطاتها حسن القصد • ومن ثم يجب علينا ـ رغم زيادة المحاولة ـ أن نتناولها بالدرس والمناقشة حتى نستطيع ان نعرف أين أصابت ، وأين جانب الصواب خطواتها • وقبل أن نتناول هذه المحاولة بالدرس ، احب ان اؤكد ان لشعبنا المصرى مسرحه الشعبى المتمايز الملامح المتبلور الشخصية • والذى يقف بملامحه المتمايزة ـ رغم بدائيته ـ الى جوار المسرح الصينى والمسرح اليابانى ـ ولا أقول الاغريقى أو الاوروبى ـ من ناحية التفرد التكنيكى ، وتبلور الملامح الذاتية المتميزة . وان كان هذا المسرح المصرى أكثر اقترابا

---

(٢) تحت عنوان (مسرح مصرى) مجلة (الكاتب) أعداد يناير وفبراير ومارس ١٩٦٤ •

من المسرح اليابانى على وجه الخصوص • حيث يختلط فى مسرح «الكابوكى »(٣) اليابانى الشعبى الغناء بالرقص بالتمثيل كما يحدث غالبا فى السامر الشعبى المصرى • وان تمايز المسرح المصرى بروح الفكاهة السارية فى جنبـاته والمرتوية من الولع المصرى « بالقفشة »(٤) و (النكتة) اللتين يغلف فيهما الانسان المصرى رؤيته النقدية للواقع الذى يعيش فيه ، ويصب خلالها سخطه على كافة مافى هذا الواقع من زيف وتفسخ • وبذلك يعكس المسرح الشعبى ملامح الشخصية المصرية ، كما حمل المسرح الاغريقى والاوروبى من بعده كافة ملامح وأبعاد الشخصية الغربية ، وكما عبر المسرح الصينى عن الشخصية الصينية وعن تاريخها الحضارى كله ، فمما لاشك فيه • أن المسرح الشعبى ـ وفنون الفكلور عامة ـ يعكس الروح القومية ويحتضن الرؤية الشعبية للواقع ـ اعمق مما يفعل المسرح الرسمى ـ خلال أسلوب مسرحى يتناسب مع هذه الشخصية ويقدمها داخل أكثر الاشكال المسرحية تعبيرا عن جوهرها وملاءمة لسماتها وخصائصها • فالشكل فى المسرح الشعبى وليد المضمون ومتناسب معه •

وقد ظهر المسرح المصرى الرسمى منذ زمن غير قصير ، على ايدى يعقوب صنوع وعلى الكسار وعزيز عيد ونجيب الريحانى ويوسف وهبى وغيرهم ، ولكنه كان الصق بالمسرح الاوروبى منه بالمسرح الفلكلورى المصرى المتمثل فى السامر • وجاء الكتاب المعاصرون كتوفيق الحكيم وفتحى رضوان ونعمان عاشور والفريد فرج وسعد الدين وهبه وميخائيل رومان ، فلم يحاول واحد منهم ان يعود الى السامر الشعبى او يبحث عن جذور المسرح المصرى • بل ارتشفوا بسهولة من منابع المسرح الاوروبى الذى حققت له التجربة والممارسة الطويلتين نتائج باهرة فى هذا الميدان • وجاء يوسف ادريس ليدعى لنفسه اليوم هذه المحاولة .. لكن ، ترى •• هل جاءت المحاولة مطابقة للمقدمة النظرية التى قدمها بها يوسف ؟

•• وهل ارتوت المسرحية بحق من منابع المسرح الشعبى ؟ ••

هذا ماسوف نحاول الاجابة عليه هنا • وقبل أن نموضع محاولة يوسف ادريس تلك فى اطار الملهاة الشعبية ، علينا أن نتعرف أولا على كافة ملامح هذا الجنس الفنى • فالملهاة الشعبية وهى الجنس الفنى الذى انطلق منه يوسف ادريس فى مسرحية (الفرافير) لها ملامحها المتميزة والنابعة من التصاقها الشديد بالارض الشعبية التى ولدت عليها ، واحتضانها لرؤية الجماهير التى تقدم اليهم ـ لارؤية الكاتب ـ للواقع ، وتقديمها لوجهة نظرهم فيه •• ولذا جاء الاطار التكنيكى الذى تقدم من خلاله هذه الرؤية متناسبا تماما مع نوعيتها ، ومتلائما مع طبيعة الشخصية المصرية ، التى تقدم من خلالها • ولهذه الملهاة الشعبية أسس تكنيكية يمكن رصدها فى عدة نقاط • فهى تقوم أولا حول شخصية رئيسية هى شخصية (الفرفور) التى تلخص كل مافى الشخصية المصرية من ميزات وخصائص نوعية ، كحضور البديهية الخارق ، والروح الفكهة القادرة على احالة كل شىء الى موضوع للسخرية ، والعين النافذة الى أعمق اغوار الموضوع الذى تتناوله والتى تستطيع أن تعرضه بقدرة تلخيصية بارعة ، نابعة من حذقها فى استخدام اللغة العامية بكل مافيها من ايحاءات ومالها من ظلال ودلالات. وبتجميع كافة هذه الخصائص فى شخصية واحدة فانها تفقد بذلك لشدة تكثيفها واقعيتها • ومن ثم تستحيل ـ على حد قول يوسف ادريس نفسه ـ الى شخصية مسرحية •• الى عالم قائم بذاته مفارق لعالم الواقع وان كانت جذوره مغروزة فيه تماما ومرتوية من أحداثه

ومن هنا تنحت السمة الثانية لهذا المسرح ملامحها ، التى تتحدد فى الرؤية الحلمية للواقع ، ذلك لان الشخصية الرئيسية فى هذا المسرح والمفارقة للواقع ، تستطيع ان تقدم على خشبته رؤيتها الحلمية لهذا الواقع ، والصورة المرتقبـة له • ليس كتصور يوتوبى ساذج ، ولكن كامتـداد للرؤية الشعبية له ، وكتطور لما تراه فيه ولما ترجوه له • وحتى تقوم المسرحية بدورها فى تحقيق هذا التطور ، والمساهمة فى ابرازه ، فانها تعمل على نقد الواقع بلا هوادة ، خاصة وقد جعلت من بطلها شخصية مفارقة للواقع ، ومن رؤيتها رؤية حلمية وغير متقيدة بمواضعاته الاجتماعية أو السياسية • ولذلك فطالما انطلقت على لسان الفرفور فى السامر الشعبى ، الفكاهات اللاذعة الناقدة لكافة الاوضـاع الحضارية فى المجتمع • وحتى يتحقق لها ذلك بسهولة ويسر ، فانها تخلق بجوار الشخصية الرئيسية (الفرفور) الملخصـة للقوى الشعبية فى الواقع ، شخصية رئيسية اخرى (السيد » تقدم من خلالها طبيعة ونوعية القوى المسيطرة على هذا الواقع وبهذا يتشكل داخل الملهاة الشعبية بناء فنى ، يقدم فى خطط تلخيصية شديدة القوى الرئيسية على وجه الواقع الخارجى ، ومن ثم يقدم من خلالهما رؤيته النقدية والحلمية لهذا الواقع •

وحتى تحقق الملهاة الشعبية ـ وحديثنا فى هذه الدراسة قاصرا عليها ـ الدور الفعال الذى ترجوه فى حياة الجماهير المعبرة عنهم فانها ـ وهذه هى سمتها الثالثة ـ تحاول بصفة دائمة أن تشرك الجمهور بفعالية فى عمليات النقد تلك • فعلاوة على أن الحديث فى الملهاة الشعبية ، موجه بصورة مباشرة الى الجماهير المشاهدة، الا انها لاتكتفى بهذا القدر ، بل تعمل دائما على اشراك الجماهير بصورة مختلفة ، لتحقيق التفاعل المنشود بينها وبينهم • مدمرة بذلك ـ وهذه هى سمتها الرابعة ـ كافة حوائط الايهـام المسرحى المعروفة ، ومقدمة موضوعها بطريقة شبه مباشرة • غير ان هذه الطريقة المباشرة لاتخضع للارتجال التام ، وان انطوت المسرحية ذاتها تحت اسلوب ارتجالى مسرحى • فتقديم الرؤية النقدية للواقع يخضع لاسلوب تكنيكى شديد التعقيـد ، اذ لايستطيع الفرفور السخرية مباشرة من السيد ، باعتبار أن العلاقة القائمة بينهما تحظى باحترام شديد على الصعيد الواقعى ومن ثم لايستطيع مباشرة تحطيمها . ولكنه يلجأ الى اسلوب ملتو لتحطيمها ، اذ يجنح الفرفور فى البداية الى السخرية من الذات التى تبلغ فى أحيان كثيرة درجة واضحة من المـاسوشية ، لتستدر فى الآن نفسه شفقتنا عليه. ثم يتخذ هذه السخرية متكأ

(٣) .. الكابوكى .. كلمة يابانية مركبة من كلمات (كا) ومعناها الغناء و (بو) ومعناها الرقص و (كى) ومعناهـا التمثيل ، والكابوكى مسرح فلكلورى فى اليابان تتردد فى جنباته بالدرجة الاولى الأغانى والرقصات الفلـكلورية ، ولا يكون التمثيل فيه سوى الخلفية القصصية التى تلتئم داخلها هذه الأغانى والرقصات .

(٤) القفشة .. موقف مركز .. درامى تقريبا ـ يتحقق فيه المضمون من خلال تضاد لفظى يحمل فى طياته بالدرجة الأولى سخرية اجتماعية من موقـف ، أو انتقادا لنمـط سلوكى ، أو التعبير عن رؤية سياسية أو نقدية للواقع .

يعتمد عليه فى السخرية اللاذعة من السيد ، والتى مايلبث - ببراءة لغوية - ان يتجاوزها الى السخرية من مواضعات الواقع ذاته ، والتى يمثل السيد وجه السيطرة فيه • وبذلك يتحقق فى المسرح الشعبى ، بعض ماحققه بريخت - بصورة اكثرنضوجا - فى مسرحه ، وهى حالة تحطيم التماثل بين المتفرج والممثل ، حتى يهب الاول القدرة على رؤية الموضوع المعروض امامه بوضوح ، ومن ثم القدرة على فهمه والرغبة فى تدمير وجهه اللاانسانى • كما انه ، كالمسرح البريختى ايضا ، لايقوم على تطور الاحداث ، بل على عرض الحالات ومحاولة اكتشاف اعماقها وفهمها • ولذلك فان ممثل المسرحية الشعبية ، وهم مبـدعوها الى درجة ما ، مايلبثون ان يثبتوا (الحالة) موضوع المسرحية عقب وقوعهم عليها ، ثم يحاولون الغوص فى داخلها ومناقشة كافة زواياها .. وقد يحدث ان ينتقلوا فى العرض المسرحى الواحـد من حالة الى اخرى • غير ان هذه الحالة الاخرى ماتلبث ان تثبت لفترة على المسرح ، حتى تقدم المسرحية تعمقا لها وتغلغلا فيها بالطريقة التى تكشف كافة زواياها للجمهور المتفرج ، وتضغط على موطن الداء فيها • ومن ثم تتحقق على خشبة هذا المسرح انضج مستويات السخرية من الواقع ونقد الاوضاع غير المرغوبة فيه • والتى يحققها الوجدان الشعبى عن طرق عديدة اخرى (كالنكتة) و « القفشة » والتعليقات اليومية على مايدور فى الواقع ،وغير ذلك من الاساليب •

فعلاوة على كون النقد هنا يمارس بطريقة اكثر تنظيما ومباشرة، فانه يكون اكثر حدة ، كما انه يوجه فى هــذه الحالة الى موضوعات متكاملة • اذ يتيسر له فى تلك الحالة تجميع الطاقات النقدية المبعثرة عبر (النكت) و (القفشات) وتوجيهها هـذا بالاضافة الى أن السخرية من الحياة ونقدها تتحقق فى هـذا المسرح بنفس الاسلوب الحياتى فى النقد ، كاستعمال الالفاظ النابية مثالا ، والاستعانة بالحركات ذات الدلالات الواقعية • وذلك حتى يمنح الوجدان الشعبى الحدث الذى يدور على خشبة المسرح ظلالا واقعية ، وحتى يتمكن من العثور على وجهه الحقيقى بسهولة • لذلك فمن العسير ان تتناول الملهاة الشعبية موضوعا فلسفيا أو حدثا ناميا او حتى موضوعا متكاملا •• فموضوعاتها وليدة جمهورنا • ومن ثم كان ينبوع الحالات موضوع العرض فى العرض المسرحى الواحد وليد تنوع اهواء الجمهور وتباين حالاته الوجدانية •• ومن الضرورى ان نؤكد هنا مرة اخرى ان الملهاة الشعبية تميل بصفة اساسية الى عرض حالات لا عرض أحداث كما هو الحال فى الملهاة الاوروبية وبالتالى فى الملهاة الرسـمية المصرية •

من كافة هذه السماة يتكون الاســـــاس التكنيكى للملهاة الشعبية فى السامر • وقد تكون ثمة سمات أخرى ، كالتسلق على الكلمات لمحاولة ربط ظواهر غير مربوطة فى الواقع وبطريقة لفظية يشوبها اطار من اللامعقول ، وغير ذلك من السمات • الا اننا قد عنينا فى هذه الدراسة بتصيد السمات الاساسية للملهاة الشعبية فى السامر ، كما شهدتها فى قريتى بالمنوفية • وقد تكون هناك سمات نوعية عديدة لهذه الملهاة فى المناطق الاقليمية الاخرى ، الا انها بصفة عامة لن تتناول تغييرات فى جوهر هذا التكنيك المسرحى الذى جاء متناسبا تماما مع الشـــخصية الاساسية فى هذا المسرح (الفرفور) ومتلائما مع طبيعتها من جهة ، ومع الرؤية النقدية للواقع والتى تحتضنها هذه الشخصية من جهة اخرى •

* * *

بعد ان تعرفنا على الملامح العريضة للملهاة الشعبية ، سنحاول ان نجيب على السؤال الذى طرحناه منذ قليل •• هـل ارتوت مسرحية يوسف ادريس بحق من منابع المسرح الشعبى المصرى ؟ وهل توافقت حتى مع المقدمة النظرية التى مهد بها يوسـف لظهورها ؟ •• ولنستعرض أولا احداث المسرحية • ثم نحاول بعد ذلك ان نبحث عن الجذور الشعبية فى محاولة يوسف ادريس المسرحية تلك ، وعلى الجذور غير الشعبية فيها . علما باننا نضع فى اعتبارنا مسلمتين اساسيتين • اولاهما ان الكاتب يحاول اولا ان يستلهم التراث الشعبى - كما قال فى مقدمته - ثم يعمل ، ثانيا ، على تطوير هذا التراث حتى يستطيع ان يقدم خلاله رؤيته هو للواقع وفكرته عنه • وثانيتهما ان شكل العمـل الفنى شديد الارتباط بمضمونه ، حتى اننا نستطيع القول بان الشكل هو المحتوى ذاته • فالمضمون يلوح خلال جزئيات العملية الابداعية مصبوبا فى اطار الشكل • ولنستعرض معا احـداث المسرحية •

يبدأ الفصل الاول بتقديم يحاول الكاتب فيه ان يدمر قاعدة الايهام المسرحى ، أو ان يوهمنا بمعنى آخر بان مايدور امامنا ليس سوى تمثيل كذلك الذى نقوم به كل ساعة فى حياتنا اليومية ، وبان علينا ان نشترك مع ممثليه فى تمثيل هذه المسرحية .ثم يقدم هذا المؤلف بطله الرئيسى (الفرفور) ثم يبحث معه عن (سيده) الذى مايلبث ان يعثر عليه نائما بين مقاعد المتفرجين •• ويترك لنا المؤلف المسرح وينصرف بعد ان يؤكد لنـا انه مشغول باحداث كثيرة اخرى •• الاذاعة والنقاد والمسلسلات والتليفزيون •• ويتعالى شخير السيد من بين مقاعد المتفرجين ، فيوقظه الفرفور ويصعد به على المسرح ليمثلا المسرحية • وفى البداية يطلب السيد لنفسه اسما • فيدور الحوار ساخرا من الاسماء وينتهى الى انه من الافضل ان يظل هكذا بدون اسم •• سيدا فحسب ، ويطلب ، مرة اخرى ، لنفسه عملا ، فيـدور الحوار - بابرع اجزاء المسرحية - ساخرا من كافة الاعمـال والوظائف « الطبيب والفنان والقاضى والمحامى والمخبر واللص » والفئات (الراسمالية الوطنية والمثقفون والبرجوازية الصغيرة) الموجودة فى المجتمع • سخرية بلغت درجة عالية من الشفافيـة حققت درجة عالية ايضا من التفاعل بين النص والجمهور ، الى الحد الذى تناثرت معه التعليقات والهمسات فى الصالة ، مانحة هذه السخرية امتداداتها الواقعية ، بل ومعمقة لهذه الامتدادات ، فاستطاع النص أن يلعب فى هذا الجزء الذى استغرق شريحة طويلة من المسرحية دور المثير والمنبه والحافز والنـاقد فى آن •• ثم يستقر به - السيد - الامر فى النهاية الى اختيار وظيفة (التربى) حفار القبور • مفلسفا هذا الاختيار بانه غاية الحياة •• وبعد أن تتم عملية الاختيار هذه يقوم السيد بممارسة عمله الذى ماهو فى الواقع الا ممارسة السيادة المتعسفة على الفرفور الذى يعمل فى حفر القبور منفذا ارادة السيد التى تدعمها فى الآن نفسه ارادة المؤلف الذى يمارس هو الآخر ضغطا شديدا على الفرفور لصالح السيد • غير أن السيد مايلبث ان يطلب من الفرفور - كعهده طوال الفصل الاول - أن يتزوج ، ومن ثم على الفرفور ، ازاء هذا المطلب السامى ، أن يقوم بـكل الخطوات

اللازمة لتحقيق هذا الزواج من بحث وخطبة واتفاق وعقد قران .. وهنا يتكرم السيد ناطقا .. (وبس) فبعد هذا ياتى دوره هو لاجتناء الخيرات . وخلال عملية البحث تلك تدور سخرية اخرى من العلاقات الاجتماعية استطاع الكاتب ان يدس الحكمة الشعبية بكل حدتها وكل سخريتها . ويختار الفرفور لسيده واحدة من المتفرجين (حسب دورها) الجالسين فى (البنواد) لهذا دليل على أنها (متريشة) .. غير انه وقبل اتمام عملية الاتفاق على الزواج التى تتخللها سخرية لاذعة من الاخلاقيات الارستقراطية ، يبعث المؤلف بالزوجة التى كان قد وعد بها . ويدور صراع صغير بينهما ينتهى ـ كجميع الصراعات التى تدور فى الفصل الاول ـ لمصلحة السيد ، بان يتزوجهما معا . وتظهر فى تلك الفترة زوجة اخرى بعث بها المؤلف للفرفور .. وماتلبث أن تقوم بينها وبينه علاقة جزء كبير منها التنافر والجزء الآخر الارتباط القدرى المحتوم .. بينما تدور العلاقة بين السيد وزوجتيه فى ليونة ويسر . وتظهر آثار الزواج بهجة وارتياحا على السيد وألما وشقاء على الفرفور ،ولكنها فى النهاية تضعهما معا امام موقف واحد ، وهو انهما فى حاجة الى نقود حتى يواصلا واسرهما الحياة . ومن ثم (يطلب السيد (أيضا) من الفرفور أن يبحث لهما عن ميت ليدفناه حتى يحصلا على نقود ، فيبحث الفرفور عن طالب للموت مايلبث أن يظهر من آخر الصالة مناديا على بضاعته . وبعد نقاش طويل عن دوافع طلب الموت ، يرفض الفرفور عملية القتل فيهدده السيد بالمؤلف الذى مازال يمارس على الفرفور بوجه خاص سلطانه القوى رغم تضاؤله . ولكنه يترك لسيده فى النهاية عملية القتل بعد عجزه عن اتمامها ، فيؤديها السيد ببساطة ماتلبث أن تترك بصماتها على شخصيته سعارا للدم والسيادة، يؤدى بدوره الى تمرد الفرفور عليه هاربا ومحتجا ومنهيا فى الآن نفسه احداث الفصل الاول .

اما الفصل الثانى والأخير ، فانه يبدأ بعد مرور فترة زمنية طويلة على أحداث الفصل الأول ، أو بمعنى أكثر دقة ، على تفاصيل الحالة التى قدمت فيه ، والتى هى ببساطة شديدة حالة تطور العلاقة بين السيد والمسود وطبيعتها . تلك العلاقة الظالمة المتعسفة التى ما تلبث أن تدفع المسود الى الثورة والتمرد على تسلط السيد ودمويته. يبدأ الفصل الثانى ليقدم لنا شيئين اساسيين . الشىء الأول .. أحالات عديدة الى طبيعة التطور التاريخى الذى اعترى هذه العلاقة على طول التاريخ الانسانى . والشىء الثانى .. هو نوعية رؤية الكاتب لهذه العلاقة والحلول الفلسفية المختلفة التى قدمت لها على طول هذا التطور التاريخى .. أو بمعنى آخر ، رؤيته العامة للقضية الانسانية جملة ولذلك يترك هذا الانعطاف فى موضوع المسرحية أثرا واضحا حتى على شكلها ، اذ تبدأ الرؤية النقدية للواقع ، الموضوع المحورى للفصل الأول ، فى التخلى عن المكان الرئيسى الذى تحتله الرؤية الفلسفية للقضية موضوع المسرحية . مغيرة بذلك فى شكل المسرحية بما يتلاءم مع الموضوع .

ففى مطلع هذا الفصل نفاجأ بالسيد فاقدا فرفوره باحثا عنه .. وما يلبث الفرفور أن يظهر فى آخر الصالة متجولا فى مماشيها مناديا على بضاعته « الروبابيكيا » . وعندما يناديه السيد ، ويصعد على خشبة المسرح ، نعرف أنه أن هرب من العمل معه عمل « أيضا » فرفورا عند سيد آخر ، ويطلب منه السيد ان يعملا معا من جديد ، وعلى نفس الاساس القديم الذى تعاملا عليه ، غير أن الفرفور يرفض بحزم هذا الأساس ، ويطلب العمل على اساس جديد ، اساس الا فرفور ولا سيد بل آدميين يعملان سويا ، ويهدد السيد بالمؤلف ،ولكن الفرفور يعلن فى شجاعة أيضا أن المؤلف قد انتهى هو الآخر ، وأن عليهما أن يؤلفا سويا طبيعة العلاقة بينهما ، وأن يصوغا معا أحداث مسرحية حياتهما . ويبدأ نقاش طويل حول تساويهما تماما ، ينتهى بقبول السيد ـ تحت ضغط زوجته ـ لاقتراح الفرفور ، الذى يعلن انه لو انتظر السيد لحظة لقبل هو اقتراحه ، ناسفا بذلك كل آثار الأضراب الطويل الذى عاشه .

عند هذه النقطة تبدأ مرحلة التجريب فى المسرحية ، تجريب شتى الحلول الفلسفية لهذه العلاقة ، يعاون فى هذه المرحلة الكورس .. الذى يقوم هو بدور هو مزيج من التنبيه والتعليق على الأحداث والمشاركة فى صياغتها .. ويتم استعراض الحلول المختلفة لهذه العلاقة ، أو بمعنى أكثر دقة الحلول الفاشلة لها ، اذ لم تعرض المسرحية أو تحاول أن تشير الى الحل الصحيح لها . فلم تنجح عملية التحالف بين الاثنين لاداء عمل مشترك ، اذ فشلت تماما امام نزوات ميت . ولم تنجح عملية سيادة الفرفور وفرفرة السيد ، اذ ما لبث الفرفور أن ارتدى ، فور قيامه بدور السيد . كافة اردية السيد السلبية والمتعسفة ، ولم تنجح سيادة الحرية لانها كانت وبالصورة التى عرضت بها سيادة للفوضوية لا الحرية ، ولم تنجح فكرة اللجوء الى الدولة اذ الدولة فى الحقيقة ليست سوى الاداة المنفذة لارادة الطبقة المسيطرة على وجه الواقع ، لأنها ذات محتوى طبقى بالدرجة الاولى . ومن ثم لم يجدوا امامهما من حل . لذلك ما لبثا أن استجابا لاقتراح عامل الستارة بان عليهما ان ينتحرا ، وبغير تنفيذ عملية الانتحار ، نقلنا المؤلف الى عالم ما بعد الموت ، حيث أكد لنا أن العلاقة بين السيد والفرفور علاقة أبدية ، اذ ما لبث الفرفور أن اخذ يدور حول السيد فى هذا العالم .. لماذا ؟ يقول المؤلف ـ لأن الفرفور أكثر خفة من السيد ، والقانون العلمى يقول بان الالكترونات هى التى تدور حول البروتونات فى الذرة لانها اخف منها .. وان حاول المؤلف ـ الكاتب وليس الدور ـ أن يؤكد ، بعد تقديمه هذه الرؤيا القاتمة لهذه القضية ، تقدميته بأن جعل الفرفور يدور حول السيد رغما عن أنفه ، وهو يصرخ . « عاوزين حل .. عاوزين حل » .. موجها حديثه الى الجمهور حتى يشترك فى التفكير بحل ملائم لهذه العلاقة .

***

بعد ان تعرفنا على أحداث المسرحية وموضوعها ، سنحاول ان نتعرف على الجذور الشعبية فيها وان ندرسها جملة . ومن الوهلة الأولى نلاحظ أن المسرحية تنطلق أساسا ، وخاصة فى فصلها الأول ، من الأطار الشعبى لملهاة السامر ، فهى تعتمد مثلها على شخصية الفرفور ، وتتسلق معه على الالفاظ لتنقد الكثير مما يدور فى الواقع . وفى رأيى ان تاثر يوسف ادريس بالملهاة الشعبية واضح فقط فى الفصل الاول من مسرحيته . بينما يؤكد الفصل الثانى تاثره بالمسرح الاغريقى القديم ومسرح اللامعقول المعاصر . وان كان التاثر فى كافة هذه الحالات هو تاثر الفنان الذى هضم هذه الأساليب ثم تمثلها داخله وطوعها لما يريد ان يقول مستفيدا فى الوقت نفسه بمنهج الواقعية الاشتراكية فى المسرح والذى قدمه بريخت .

ففى مطلع الفصل الاول ، يذكرنا تقديم المؤلف لمسرحيته بالأسلوب البريختى الذى يحاول منذ بداية العرض ان يحطم

حالة التماثل بين المشاهد والممثل ، وان كان بريخت لا يكتفى بهذا التقديم بل يعمد الى أسلوب فنى ((التغريب)) يساهم على طول المسرحية فى تحطيم حالة التماثل تلك . ولكن يوسف ادريس لم يلجأ الى أسلوب التغريب البريختى ليساعده على تدمير علاقة التماثل بعد أن بدأ التقديم فى تدميرها ، ولكنه لجأ الى أسلوب آخر يؤدى نفس الغرض ، وهو الأسلوب الشعبى المستمد من الملهاة الشعبية التى سبق أن تعرفنا على ملامحها . ولذلك استطاعت المسرحية ـ طوال الفصل الأول على وجه التحديد ـ أن تحقق هدفين ، أولهما تدمير التماثل ، وثانيهما نقد كل ما فى الواقع اليومى بمرارة وبصورة حققت التلاقى والتفاعل بين النص والجمهور . كما أنها ، والى جوار هذين الهدفين ، أو هاتين السمتين بمعنى آخر ، قد تمكنت من تحقيق جزء من الارتجال المسرحى الذى هو واحدة من السمات الأساسية للملهاة الشعبية . كما تمكنت من السخرية من كثير من المواضعات الاجتماعية ، وان لم تتم هذه السخرية فى نفس الاطار الذى تدور خلاله محاولات النقد أو السخرية من الواقع فى المسرحية الشعبية ولم تعتمد على أسلوبها الذى يعتبر السخرية من الذات الطريق الى السخرية من السيد ومن الغير . فقد انطلقت هذه السخرية دون هذا الاطار الشعبى المعقد ، والذى يسيل عليه هذا التعقيد اردية الاقناع والموضوعية . ومن ثم جاءت هذه السخرية فى بعض الأحيان صادمة للاحساس ، وخاصة فى الأجزاء التى تناولت فيها المسرحية السيد أو المؤلف بالسخرية . وقد حققت هذه الطريقة فى السخرية مكسبا وخسارة فى آن واحد ، فبالاضافة الى أنها كسبت للمسرحية الرسمية مضمونا شعبيا واحتضنت فى كثير من جزئياتها رؤية الشعب للواقع ـ وهذا هو مكسبها ـ الا أنها فقدت خلال المباشرة جزءا كبيرا من التعاطف الجماهيرى مع شخصية الفرفور ووجهه نظرة فى الواقع ، غير اننا نستطيع أن نقول أن ظروفا خارجية قللت من فاعلية هذه الخسارة ، وهى تعطش الجماهير للمعبر المسرحى عن وجهة نظرها فى الأحداث اليومية والمحتضن لرؤيتها لها . ولذلك ما لبثت أن تجاوبت مع هذه الرؤية الناقدة للواقع رغم انطلاقها خلال هذا الأسلوب المباشر والذى لم يرتق تكنيكيا الى مستوى الملهاة الشعبية رغم انطلاقها .

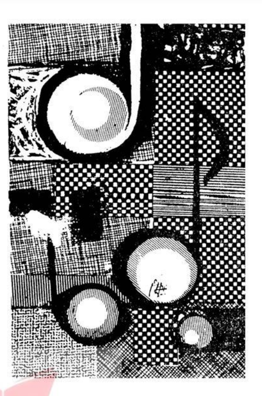
وحتى نهاية الفصل الأول ظلت هذه النغمة النقدية هى الايقاع المسيطر على المسرحية ، ومن ثم ظل الشكل الشعبى موجودا . الا أنه ما لبث أن غاب تماما ، وغابت معه ميزاته وملامحه وخصائصه ، بعد أن غابت هذه النغمة من أفق المسرحية ، وحلت محلها القضية الفلسفية بكافة تعقيدها . تلك القضية التى استلزمت فى الآن نفسه شكلا تكنيكيا جديدا ، فشلت الامكانيات الشعبية فى تكونه ، فظهر الكورس ، وبدأ الصراع بمفهومه الأغريقى فى التبلور ، ووضحت بصمات المسرح المعاصر عليه . حتى يتحقق التلاؤم بين الشكل والمحتوى . وبذلك نستطيع أن نلاحظ نوعا من الانفصال بين فصلى المسرحية ، فبينما يقدم الفصل الأول وجزء بسيط من بداية الفصل الثانى ، محتوى تقديما رائعا فى الشكل والموضوع ، يقدم الفصل الثانى ، باستثناء الجزء الأول منه محتوى شديد التخلف ، ومن ثم ضاعت وحدة العمل الفنى بين هذين الفصلين . الا اننا لا بد أن نناقش المسرحية على أنها وحدة عضوية واحدة . وهنا يلقى

الفصل الثانى ظله الكثيف على كل ما دار فى المسرحية . فالى جوار أنه من الناحية الفنية لم يحقق اقترابا من التكنيك الشعبى وبالتالى من المضمون الشعبى ، قد شجب كل القيم الممتازة التى قدمها الجزء الأول من المسرحية والقى عليها بظله الكثيف . وخاصة وان المسرحية لم تنتهج على طول خطها الدرامى المنهج التعليمى الذى انتهجه بريخت فى مسرحياته الأخيرة والذى كان باستطاعته أن يخفف من كثافة ظلال هذا الجزء الأخير . فبعد ان قامت المسرحية فى الجزء الأول منها بنقد كافة القيم والعلاقات والمؤسسات التى تحظى فى الواقع باطار من القداسة الكهنوتية ، مفجرة مراحل الغضب الشعبى عليها ، عادت فأكدت ديمومة العلاقة بين السيد والمسود وأبديتها ، مكتفية باستعراض الحلول الخاطئة لها غير مشيرة حتى الى أن ثمة حلا صحيحا فى الأفق ، بل لقد أكدت ان العلم نفسه هو الذى يقول بديمومة هذه العلاقة وأبديتها . صحيح ان الكاتب طالب فى نهاية مسرحيته بضرورة البحث عن حل ، الا أن هذه المطالبة ، بعد التأكيد العلمى بأبديتها جاءت شديدة الشحوب ذابلة . خاصة وان المسرحية لم تتمكن قبل ذلك من العثور على حل ملائم لتمرد الفرفور على السيد ، اذ ما لبثت أن تخلصت من حركة العصيان هذه عن طريق انهاء أحداث الفصل الأول ، ثم بدأت أحداث الفصل الثانى متجاهلة لحركة العصيان تلك ، وان بدأت عملية تجريب الحلول المختلفة عقب حركة عصيان مماثلة ((الأضراب)) .. وبصفة عامة نقول أن رجعية المفهوم الفلسفى لطبيعة العلاقة بين السيد والمسود والذى اعتنقته المسرحية ، قد جنت بصورة مباشرة على كل ما قدمته المسرحية من قيم فنية جديدة . كما أننا نستطيع أن نقول ايضا ان المسرحية لم تنجح تماما فى ان تكون امتدادا موفقا للملهاة الشعبية ، حيث القيمة الأساسية لهذه الأخيرة قيمة فى الرؤية قبل أن تكون قيمة فى الشكل . وبذلك نرى أن التوفيق قد جانب يوسف ادريس فى هذه المسرحية .

بقيت بعد ذلك كلمات عن الاخراج والتمثيل فى هذه المسرحية . ورغم اننى لست متخصصا فى هذا المجال الا أن باستطاعتى أن أسجل بعض الملاحظات الانطباعية . فقد استطاع المخرج أن يفهم تماما الأعماق الفلسفية الخاطئة لهذه المسرحية وأن يساهم فى تقديمها . فالمسرحية على الصعيد الفكرى تنطلق من فرضية خاطئة ترى أن كل الناس متساوون تماما فى قدراتهم ومن ثم تبحث عن علاج لعسف العلاقة الظالمة بينهم رغم هذا التساوى ، ومن هنا فشلت فى ايجاد حل لهذه المشكلة ، بينما الموضوع الأجدر بالعلاج هنا هو البحث عن نظام يحقق أكبر قدر من العدالة الاجتماعية رغم تباين الناس واختلاف قدراتهم ولكن هذا ليس موضوعنا . ولكننا استطردنا فيه لنؤكد مدى تجاوب المخرج مع مضمون المسرحية رغم عدم موافقتنا أصلا على هذا المضمون ، ذلك التجاوب الذى بدا واضحا فى توحيد زى كافة الممثلين باستثناء المؤلف ((الكبير والصغير)) .. أو فى توزيع الحركة المسرحية على مستويات المسرح . كما كان المخرج ممتازا فى التوزيع التشكيلى للكورس وفى التوزيع النغمى للعبارات التى ينطقها . أما فى التمثيل ، فقد استطاع عبد السلام محمد ان يتلبس تماما دور الفرفور وان يملأ المسرح بحضوره ، وكذلك كان توفيق الدقن رائعا فى دور السيد ، وكان عبد الرحمن أبو زهرة شديد الامتياز والتفوق فى دور الميت ، أما سهير البابلى فقد أجادت تمثيل دورها .

بمناسبة عرض أوبرا "لاترافياتا"

الأوبرا المترجمة



بقلم:

الدكتورة سمحة الخولى

تجربة مثيرة تلك التى نشهدها الآن على مسرح دار الأوبرا بالقاهرة والتى شهدنا منها على شاشة التليفزيون بعض اللقطات ـ تجربة تقديم عمل فنى درامى موسيقى يغنى بلغة بلادنا ـ وشعورى وأنا التقط القلم لأكتب عن هذه التجربة هو شعور مجسم بأن شيئا قد حدث فى حياتنا الفنية ، فالحواجز التى كانت دائما تحيط بالأوبرا فى أذهان الجمهور قد بدأت تنهـار ـ وأن نافذة جديدة قد فتحت للناطقين بالضاد على عالم جميل رائع غنى لا عهد لهم به عن قرب من قبل ـ هذا هو الشعور الواضح الذى تتركه فى النفس تجربة تقديم أوبرا (لاترافياتا) ، مترجمة الى اللغة العربية ، يغنيها مغنون ومغنيات من أبناء هذا البلد ويعزفها أوركسترا مصرى يقوده مصرى ..

أكتب هذا رغم أنى لست من أنصار تضحية المستوى الفنى أمام اعتبارات قومية ولست ممن يؤمنون بأننا وصلنا الى مستوى عالمى فى الموسيقى ، ولذلك فان شعورى ازاء تجربة « لاترافياتا » المعربة ليس وليد نزعة وطنية سطحية ، أو فرحة ساذجة باضطلاع مواطنى بأداء هذا العمل الفنى الكبير ـ وان كنت لا أستطيع أن أنزه نفسى عن قدر من هذا ـ ولكنه شعور راسخ بأن تعريب أوبرا لاترافيـاتا تعتبر خطوة بالغة الأهمية ، وليست أهميتها الحقيقية فى الاوبرا كما نشاهدها اليوم ولكن كما يرجى لها أن تكون مع مزيد من الثقة المكتسبة من طول الخبرة والمران ، ومن تشجيع السلطات الرسمية واستجابة الجماهير ـ وهو ما ظهرت بوادره المشجعة بل والمبشرة بكل خير منذ ليلة الافتتاح الأولى .

ولا أظننى أبالغ اذا قلت أن تعريب هذه الأوبرا بمثابة حجر ألقى فى بركة ماء طال سكونه وركوده ، فأثار فيه دوائر تبدو اليوم صغيرة ولكنها ستتسع بمر الزمن لتلمس نقطة حساسة من طبيعتنا الموسيقية ألا وهى شغفنا الأصيل بالغناء ، وستتسع لتفتح قلوب المصريين وآذانهم على طراز من الموسيقى الغنائية ، قوامه التعبير العاطفى عن معانى الشعر وهدفه تجسيم المشاعر والمعانى وتعميقها بكل ما تمتلكه الموسيقى من طاقات وقوى زاخرة ، قوة اللحن الناطق المؤثر وقوة الايقاع المحرك النابض ، وقوة الهارمونية ذات الظلال والألوان العديدة الدقيقة ، وقوة التوزيع الأركسترالى الحساس الملون .

ولا بد هنا من الاشارة الى أننى لا أعتبر تعريب أوبرا لاترافياتا حلقة من سلسلة بدأت بتعريب أوبريت الأرملة الطروب منذ سنوات قريبة ، بل انى أعتبر لاترافياتا خطوة رائدة فى مجال بكر لم يطرق من قبل ، فليس هناك ارتباط كبير بين أوبريت مثل الأرملة الطروب – بموضوعها التافه وموسيقاها السطحية – وبين أوبرا مثل لاترافياتا ، فلا شك أن المضمون الانسانى لتلك الأوبرا يمثل مستوى أرفع بمراحل من الأوبريت ، فالأوبرا عمل جاد فى موضوعه وجاد فى تلحينه، والانفعالات والمواقف الدرامية التى تنجح موسيقى لاترافياتا فى التعبير عنها أغنى وأعمق بكثير من العبث المرح الذى تختص به الأوبريت ، وان المغزى الحقيقى لترجمة الأوبرا – كما أتصوره – هو تقريب هذا اللون الرفيع من الموسيقى الغنائية الدرامية الى أذهان المستمعين. وليس معنى هذا أن القصة الفكهة والموسيقى الخفيفة السهلة شيء ينتقد فى حد ذاته ، ولكنا لسنا بحاجة لهذا اللون من الغناء السطحى المطرب ، فحياتنا حافلة بأمثلة منه لا أول لها ولا آخر ، فنحن اليوم بحاجة الى الاطلاع على فن غنائى صادق تتجلى فيه قدرة الموسيقى حين تتحد مع الشعر فى سبيل التعبير عن معنى رفيع ، ولهذا فان ترجمة الأوبريتات ربما كانت مطلوبة لتسد حاجة فنية ترفيهية ولكنها لن تضيف الى بنائنا المعنوى غذاء روحيا قيما نستقى منه دروسا للمستقبل – أما تعريب الأوبرات الجادة فاتجاه تمليه السياسة الرشيدة البعيدة النظر التى تهدف الى السمو بذوقنا الموسيقى .

ولا شك أن اختيار « لاترافياتا » كنقطة انطلاق كان اختيارا موفقا تماما ، فقصتها الانسانية من أشهر روائع الأدب الرومانتيكى وموسيقاها عذبة سلسة تتخذ للتعبير العاطفى وسائل بسيطة مباشرة لا تستعصى حتى على المستمع الشرقى الذى يجتذبه اللحن الشجى ويستحوذ على أغلب اهتمامه ، وليس عنصر التلاوة الريستاتيفية (وهو الأداء الموسيقى الالقائى الذى يقترب من نبرات الحديث ويستخدم للحوار فى المواضع البسيطة التى تلمس أشياء من واقع الحياة اليومية) ، ليس عنصر الريستاتيف مسرفا لدرجة تظهر الأوبرا فى صورة متكلفة غير مستساغة ، كما أن أسلوب فيردى فى تلحينها بصفة عامة أسلوب بعيد عن التعقيد أو الحذلقة، والارتباطات البنائية التى تجعل من الأوبرا وحدة موسيقية متماسكة لا تتطلب من المشاهدين جهدا كبيرا فهى من الوضوح والبداهة بحيث تفرض نفسها على وعى المستمع العادى .

* * *

ولكن سؤالا أوليا يفرض نفسه علينا قبل مناقشة الأوبرا المترجمة ، ما لها وما عليها – وهذا السؤال هو : لماذا تترجم الأوبرا ؟! .. ألا يكفى أن نعرف القصة بشكل اجمالى ثم نستسلم لتأثير الموسيقى وحدها دون الانشغال بتفاصيل الكلمات التى تغنى معها ؟ ..

ان معنى ذلك تلخيص العمل الدرامى الموسيقى بكل عناصره المركبة الى عمل موسيقى تصويرى أبكم يحتال على الوصف بوسائل مفتعلة ، ومعناه كذلك الانكار التام لما يمكن ان يضيفه الجهد الشاق الذى يبذله الشاعر (كاتب النص للأوبرا وهو ما يسمونه « كتيب الأوبرا » أو اللبرتو) بالتعاون مع المؤلف الموسيقى – ولكى أقرب المعنى أشبهه بمن يشاهد مسرحية باللغة الصينية ويظن أنه تابعها وتأثر بها من حركات الممثلين وحدها دون أن يفهم من تلك اللغة كلمة واحدة .

وهذا الموقف الشاذ تجاه الأوبرا مسئول فى كثير من البلاد عن الجمود الذى أحاط بالأوبرا فى الماضى وعن الحواجز التى ضربت بينها وبين الجماهير فجعلتها وقفا على أقلية محظوظة هى التى أتيح لها أن تتذوق بعمق هذا الفن الغنى المركب . وقد عانت البلاد الأوربية – التى لم يكن لها نصيب فعال فى تيار تأليف الأوبرا – عانت من جراء هذا الموقف السلبى المتباعد ، ولم يتحسن الحال فى انجلترا مثلا الا عندما بدأت الأوبرات تترجم الى اللغة الانجليزية ترجمة واضحة سليمة .

وفى تاريخ كفاح هاندل فى الأوبرا فى انجلترا أكبر دليل على صحة هذا الرأى ، فبالرغم من تعضيد الأسرة المالكة له ، وبالرغم من استعانته بخبرة المغنين فى أوروبا ، وبالرغم من مكانته العظيمة كمؤلف موسيقى – فقد فشلت أوبراته فى انجلترا تماما لأنها كانت تغنى باللغة الايطالية (فضلا عن جمود موضوعاتها وجفافها) وأعرض الشعب الانجليزى عنها ، وظلت وقفا على أقلية أرستقراطية

تتباهى بذوقها الأوروبى فى الموسيقى ، ولكن عندما تحول هاندل نفسه بعد ذلك الى الأوراتوريو ولحن أعماله الكبرى فيه باللغة الانجليـــزية تكسرت الحواجز التى كانت تحـــول بينه وبين الشعب الانجليزى ولقى فنه هذا استجابة هائلة من نفس الجمهور الذى أعرض عن أوبراته من قبل ، وكان من أهم أسباب تلك الاستجابة الواسعة أنه اقترب من نفـــوس النـــاس ، لا فى اختيار موضوعات الأوراتوريو فحسب ، بل وفى اللغة التى حمل بها رسالته الفنية اليهم ٠

وقد أصبحت ترجمة الأوبرا فى البلاد الأوروبية أمرا مسلما به لا خلاف حوله ، فان تراث الأوبرا جزء من تراث انسانى مشترك ولا سبيل الى تعميمه ونشره الا بتقديمه فى كل بلد بلغة اهلها ، فألمانيا مثلا تقدم كل الأوبرات الايطالية والفرنسية على السواء باللغة الألمانية ، وايطاليا تقدم أوبرات فاجنر باللغة الايطالية ، وانجلترا تغنى الأوبرا كلها باللغـــة الانجليزية ، والسويد تترجمها الى اللغة السويدية ، ويوجوسلافيا تترجمها الى اللغة الصربية ـ الكرواتية ٠٠٠ وهكذا ، وقد تأصل فى هذا القرن مبدأ غناء الأوبرا بلغة البلد الذى تغنى فيه ، وتبين أن المغنين يبلغون أقصى الاجادة والاقناع عندما يغنون بلغتهم الأم ، ولهذا كان التوسع فى سياسة ترجمة الأوبرات فى كل تلك البلاد رهنا بوجود الأصـــوات المنفردة المحلية التى تستطيع الاضطلاع بعبء الغناء باللغة المحلية ٠٠ فعملية الترجمة اذن ثبتت ضرورتهـــا بالتجربة ، وذلك بالرغم من الصعوبات الشائكة التى تحف بها ، وقد سبقتنا اليها شعوب أوروبا التى لم تساهم ـ مثلنا ـ فى خلق هذا الفن ، حينما شعرت بضرورة نشره على نطاق واسع لتقريبه للجماهير ٠

* * *

بقى بعد ذلك أن نشير الى بعض المشاكل التى تواجه مترجمى الأوبرات فى كل بلد لنستطيع أن نقدر حقيقة الصعوبات التى كان على الأســـتاذ الدكتور ابراهيم رفعت أن يتغلب عليها حتى تصل الينا أوبرا لاترافيـــاتا باللغة العربية ، وكان على المشرفين على العملية أن يتغلبوا عليها لكى نسمعها تغنى بنطق عربى مفهوم واضح ٠

لا بد لمترجم الأوبرا ، الى جانب الموهبة الأدبية ، من الالمام بالموسيقى الماما كاملا حتى يتمكن من اجراء المطابقة الأساسية بين ايقاعات الموسيقى واتجاهات اللحن ، وبين الكلمات التى ينقل اليها المعـــانى الأصيلة للنص ، وهذه عملية بالغة الصعوبة تحيط بها مشاكل لغوية ترتبط بالكلمة وتركيبها ، ومشاكل موسيقية ترتبط باللحن وبطريقة الغناء ٠

فمن أهم المشاكل اللغوية الاختلاف الأساسى فى طريقة تركيب الجمل من لغة لأخرى ، والمترجم لا يلتزم النص الحرفى بطبيعة الحال ، بل هو ينقل روح المعنى ، وهذا الاختلاف الكبير فى تركيب الجمل قد يؤدى عند الترجمة الى تطيير العلاقة الأصيلة بين نغمة معينة وبين كلمة معينة تعبر عنها تلك النغمة بالذات ، وبذلك يتغير وضع الكلمة بالنسبة للحن الموسيقى فاذا بها تقع فى موضع آخر غير الذى أراده لها المؤلف الموسيقى ، ومثل هذه الخلخلة فى علاقة الكلمة بالموسيقى تبلغ ذروتها عند ترجمـــة أغانى الليدر Lieder الرومانتيكية حيث يتلـــون اللحن والهارمونية نفسها تبعا لمعنى الكلمة ، ومن حسن الحظ أن الأمر فى الأوبرا ـ والأوبرا الايطالية بالذات ـ أقل دقة وخطورة ، اذ أن التلحين فيها يتم أساسا بالقوس اللحنى الجميل المعبر بصفة عامة عن جـــو الشعر ، دون التزام دقيق لتفاصيل الكلمـــات على حدة ٠

ومن أبرز المشاكل اللغوية فى الترجمـــة كذلك الحرص على سلامة تكوين الكلمات فلا يكفى أن يطابق المترجم بين مقاطع اللحن الايقاعية ، وبين مقاطع الكلمات فيضع المقاطع القصيرة والطـــويلة كل فى موضعه ، بل لا بد له أن يحـــرص أولا على مواضع الضغط الطبيعى للكلمات حتى لا يختل جرس اللغة كنتيجة للمحاولات التعسفية لملاءمتها لألحان وضعت للغة غيرها ٠ وعلى المترجم بعد ذلك كله أن يتجنب اللغة الأدبية المنمقة وأن يبتعد عن الصور والتشبيهات والمعانى الفلسفية العويصة ٠ وعليه أن يختار لكل شخصية الأسلوب الذى يناسبها فلا ينطق الحاجب بعبارات السادة ٠٠ وهكذا ٠

أما المشاكل الموسيقية والغنائية التى تقيد عمـــل المترجم فهى أكثر تشعبا ، ولقد لمسنا منها حتى الآن ما يتصل بطبيعة الايقاع واللحن ، وبقى أن نشير الى بعض النقاط المتصلة بأسلوب الغناء الأوبرالى وبالحقائق الطبيعية المرتبطة بمخارج حروف اللغة العربية بصفة خاصة ، والصعوبات التى تخلقهـــا بالنسبة لطرق اصدار الصوت الغنـــائى المدرب

بالطريقة الأوروبية • من أول المسائل التى تشغل بال المترجم الملاءمة الكاملة بين أيقاع الموسيقى ونبرات الكلمات لتجنب مد الحروف الساكنة أو تطويل المقاطع القصيرة كلما تيسر ذلك ، ولكن أحيانا يجد المترجم نفسه مضطرا الى ترجمة معنى من المعانى بعدد من الكلمات أكثر من كلمات النص الأصلى ، ومثل هذا التضخم فى عدد الكلمات داخل الجملة الموسيقية يصبح أكثر تعقيدا اذا كان الأداء الموسيقى سريعا فى تلك الفقرة ، أو كانت تؤديهـــا أصوات المنشدين ، فالأجزاء الكورالية لا تحتمل عددا كبيرا من الكلمات يتتابع نطقها بسرعة شديدة حيث يصعب فهمها بوضوح نظرا لكثافة الكتلة الصوتية للكورال وتشعب الخطوط الموسيقية فى الغناء الكورالى •

ومن المعروف أن حروف المد متعددة ومتباينة فى نطقها فهى تبلغ فى اللغات الأوروبية سبعين حرفا مختلفا (وان كانت أغلبها متقاربة) ومن أبرز مشاكل الغناء المترجم للغة العربية اختلاف طريقـة نطق حروف المد فيها عن أغلب اللغات الأوروبية فحرف المد العربى آ يقابله فى اللغة الايطالية مثلا حرف a والأول ننطق به فى أغلب الحالات فى لغتنا منبسطا منفرجا ، أما الحرف الايطالى المناظر له فهو أميل الى التفخيم والاستدارة ولهذا النـــوع من الاختلاف أثر كبير فى طواعية الصوت فى الغناء وفى مدى رنينه فالنطق العربى الصحيح يحرم المغنى من الاستعانة بتجويف الفم لتقوية رنين الصوت وتضخيمه ، وكلما ارتفعت طبقة الصوت الغنائى كلما ازدادت صعوبة النطق السليم بمثل هذا الحرف المنفرج وخاصة اذا جاء على نوتة طويلة ممدودة ولذلك فان نطق مغنية السوبرانو ـ وخاصة فى منطقة أصـوات الرأس (العالية) أقل وضوحا من مغنى التينور • كما أن فى لغتنا عددا من حروف الحلق تمثـــل للمغنين مشكلة خاصة ، فحروف الحاء والخاء والعين والغين تواجههم فيها صعوبة حقيقية لأنها بحكم مخرجها فى النطق تخفض قدرة الأوتار الصوتية على التذبذب ، وهناك كثير من المشاكل الدقيقة المماثلة التى تؤثر كثيرا فى الحكم على عملية الترجمة الى اللغة العربية، فقد كانت كل المحاولات السابقة لترجمـــة بعض الأغانى الشهيرة من الأوبرات الى اللغة العربية (وهى محاولات بدأتها جماعة تقدمية هى جمـاعة هواة الموسيقى على عهد المرحوم على مشرفة باشا) تتعثر عند هذه النقطة (اذا هى تغلبت على مشكلة النقل الأمين لمعانى النص الأصلى) ، اذ كانت الترجمـة تغنى بنطق أعجمى معيب كان مثار السخرية فى الحالات المتطرفة حيث كانت اللغة العربية تحرف فى الغناء تحريفا خطيرا • وليس الذنب ذنب المترجم ولكن المشكلة تتلخص فى أن المغنين والمغنيات يدربون على الغناء باحدى الطرق الأوروبية ـ ولعلها الايطالية غالبا ـ وتستقر حناجرهم على مدى سنوات التدريب على نطق حروف المد الأوروبية بما لها من استدارة تساعد الرنين الصوتى وتقويه• أما النسخة المترجمة من أوبرا لاترافياتا فقد تغلبت على أهم هذه المشاكل اللغوية الغنائية بنجاح فاق ما كنا نتوقعه فى هذه التجربة الأولى ، ويسعدنى أن أسجل أننى استطعت أن أتابع أغلب كلمات النص المترجم بوضوح كبير ألقى الضوء على كثير من المواطن الفنية العميقة فى الأوبرا وجسم الأبعاد الانسانية للشخصيات تجسيما حيا مقنعا وبهذا أصبحت متابعة الموسيقى نفسها أيسر وأمتع بكثير مما كانت عليـه عند الاستماع (المتكرر) اليها باللغة الايطالية •

وان فهم النص الغنائى لأوبرا لاترافياتا كلمة بكلمة استطاع أن يفسر الموسيقى نفســها تفسيرا كاملا ووضح معالم بنائها ونقط الارتكاز فى تصوير فيردى الموسيقى للمواقف المختلفة ، فالأغنية المرحة المتألقة التى تغنيها فيوليتا (البطلة) فى الفصل الأول عند ما يمس الحب قلبها تصبح أيسر تقبلا بكل ما فيها من تزويقات وزخارف صوتية عاليـة لأنها تعبير عن الفرحة المنتشية التى تهز كيانها والحوار المثير بين جيرمون الأب وبين فيوليتا فى الفصل الثانى يبدو أكثر انسانية وتأثيرا عندما نفهم كلمات الاستعطاف التى يوجههـــا الى فيوليتا فى أغنيته الشهيرة التى يتوسل اليها فيها أن تضحى بحبها فى سبيل مستقبل ولده وابنته الشابة، وتبرز اللمسات الانسانية فى الموسيقى حينما تعبر عن أشجان الفتاة وهى تصارع الرغبـــة الطبيعية فى الاحتفاظ بحبها ، ثم تستسلم أخيـرا لاستعطافه فتقبل التضحـية الكبيرة ولكن بعد أن انهـارت مقاومتها ، وفى الفصل نفسه نسمع الأب يغنى لابنه لحنه الشهير المؤثر الذى يستحلفه فيه أن يعود الى أحضان أسرته ويروى له ما أصابه من جفوة ابنته بنبرات صادقة بسيطة تبين بأجلى صورة أسلوب فيردى المباشر الصادق فى التلحين • أما الفصل

الثالث فهو قمة المأساة وفيه تلعب الموسيقى الأركسترالية دورا كبيرا فى الايحاء بجو التوتر فالأركسترا يتنبأ بالصراع قبل وقوعه فنبراته المرتعشة الملحة تخلق جوا قلقا يتزايد بالتدريج حتى يبلغ قمته فى سورة الغضب والغيرة التى يهدر بها ألفريد و (البطل) حين يلقى حبيبته بصحبة رجل آخر ويظن أنها تخلت عن حبه وهنا تنطق الموسيقى بما هو أبلغ من الكلمات فى صرخات التينور المنفعلة العنيفة ، تتخللها تعليقات الحاضرين فى الحفلة (الكورال) على اهانة الفريدو العلنية لفيوليتا ، وفى الفصل الأخير تتجه المأساة صوب النهاية ونسمع فيوليتا وهى تغنى غناء هادئا حزينا يحيطه الأركسترا بغلالة رقيقة تصلح اطارا حساسا لانفعالاتها وهى تستعد لاستقبال الموت وفى غنائها حسرة وتلهف للقاء حبيبها بعد أن عرف حقيقة تضحيتها ، وتتشبث برسالة والده فنسمع من الأوركسترا لحن الحب من الفصل الأول مكتوما خافتا وكأنه ذكرى بعيدة ـ وتترامى اليها رنات الاحتفال بالعيد فى الخارج فتصدمها المفارقة الأليمة بين شبابها الذابل وبين حيوية المحتفلين بالعيد وبهجتهم، والموسيقى معها تجسم خلجات نفسها وتفسرها فى صدق انسانى مؤثر ـ وحين يعود اليها حبيبها تنفجر أخيرا فى غناء عاطفى بالغ الصدق تثور فيه على القدر الذى أراد لها أن تذوى بمجرد أن جفت دموعها وعاد اليها حبها الضائع ، ومن اللمسات الانسانية العميقة اختلاجتها الأخيرة حين تتخيل أنها ستغالب الموت بقوة الحياة والحب . . ، كل هذه الانفعالات المتضاربة المتشابكة زادتها الترجمة العربية وضوحا وتأثيرا وأبرزت الجانب الانسانى من تجسيم فيردى لشخصياته وتصويره للمواقف الدرامية ، وهى الموهبة الخاصة التى جعلت منه مؤلفا عظيما للاوبرا بالرغم من سلاسة أسلوبه وبساطة وسائله الموسيقية ، ولو أن النطق العربى كان محرفا أو مشوها لفقدت تلك المعانى مغزاها ولكن هذه التجربة الناجحة قد بددت الشكوك والمخاوف التى كانت دائما تحيط بفكرة ترجمة الأوبرا ودلت على أن اللغة العربية لغة مرنة تصلح للغناء الأوبرالى وانه ليس هناك أى تعارض أساسى بين النطق العربى ومخارج الحروف العربية وبين طرق الغناء الفنية التى يدرب على أساسها المغنون والمغنيات فى كل مكان ، وكل ما فى الأمر هو عملية الملاءمة الضرورية بين التزامات اللغة العربية والتزامات اصدار الصوت فى الغناء وهى عملية ستتم بالممارسة والتجربة وستتبلور فى نهاية الأمر عن أسلم الطرق لتعليم الغناء للناطقين باللغة العربية .

وأخيرا فان ترجمة الأوبرا خطوة أولى على طريق جديد سيكون له أثر عظيم فى دفع الحياة الموسيقية الى هدفها الأسمى ألا وهو المشاركة الفعالة الكاملة فى التراث الانسانى الموسيقى ، لا بالاستماع والأداء للأعمال الفنية الكبرى فحسب ، بل بالابتكار الخلاق لأوبرات مصرية فى موضوعها وموسيقاها .



من معارض الفن

بدر الدين ابو غازى

حركة دائبة من النشاط ، تلك التى تمثلت فى معارض الفن التى اقيمت هـذا الموسم وما زال سيلها لا ينقطع .. وقد اتخذت هذه الحركة مراكز رئيسية أربعة .. قاعة الفنون الجميلة بميدان الأزهار ، وقاعة اخناتون ، وصالات الاتليه ، ومقر جمعية محبى الفنون الجميلة .

وبينما تمثل نشاط جمعية محبى الفنون فى معارض المجموعات والصالون السنوى ، فان الاتليه كد ان يختص هذا العام بمعارض الفنانين الشبان ، فى حين جمعت قاعة اخناتون عديدا من المعارض يمثل اغلبه جيل طليعة تنشد التجديد .. أما قاعة الفنون الجميلة فقد كان أهم معارضها .. معرض سيد عبد الرسول ، ومعرض السجينى ، ومعرض صلاح طاهر .

من العسير ان نستعرض فى هذا المجال صور النشاط التى عكستها هذه المعارض العديدة المتتابعة ، غير ان ثمة ظاهرة عامة يجدر الاشارة اليها هى رغبة العرض الملحة عند بعض شباب الفنانين ومحاولة الانتاج بشتى السبل للتوصل الى حصيلة تكوّن معرضا خاصا .. والمعرض الخاص ليس أمرا هينا .. ومن العسير ان يأخذ الفنان نفسه باقامة معرض فردى لأعماله فى كل عام كما لوحظ بالنسبة لبعض الفنانين .. المعرض الخاص حصيلة تجربة وتأمل ومعاناة ولا يجوز الاقدام عليه الا اذا آنس الفنان فى عمله امارات ترتفع عن الدارج المألوف ، وتضيف الى الرؤى المتعددة شيئا يأخذ النفس ويستوقفها ..

من أجل هذا كان من خير معارض جيل الشباب معرض الفنان جمال محمود اذ انه جاء بعد فترة من التأمل والبحث قطعها الفنان ، وخرج بمحاولة تستحق التنويه اذ يعود الى الرسوم الجدارية القديمة فى محاولة لاعطاء تأثير مستاهم منها خلال لوحاته ، كما انه يمو الى الاستفادة من تراث المعابد المصرية فى التصوير على نحو يبشر بأمل فيما لو مضى على الطريق الجاد ..

ومن المعارض التى اثارت بعض القضايا الفنية ، تلك المعارض الثلاثة التى اقيمت على التتابع بقاعة الفنون الجميلة ، فهى فضلا عن انها أهم معارض الموسم الفنى حتى الآن فلاصحابها مكانتهم فى الحركة الفنية ، ولانتاجهم مشخصات مميزة تدعو الى التأمل والبحث .

أول هذه المعارض معرض الفنان سيد عبد الرسول وقد جمع انتاجه فى التصوير والخزف والحفر .. أهم ما يستوقف النظر فى أعماله حاسة اللون المتيقظة .. احساس شرقى بلدى يلمع فى ألوانه ومن هنا جاء ادراكه للبيئة عن طريق اللون كما بدا تأثره بالنظرة الشرقية للتكوين فى تجمعاته ومشاهده الريفية وفى طريقة تصوير البيوت والمساجد ، وهى نظرة تجمع فى اطرافها مزاجا من نهج المصور المصرى القديم ، والمنمنمات الفارسية ، ورسوم الفنان

الشعبى على الجدران ، غير أن روح سيد عبد الرسول الخاصة المميزة تقتحمها تأثيرات بعضها تشير اليه بعض وجوه لوحاته التى تستدعى الينا لوحات كامبيللى وبعضها يوموء الى بقايا من تأثير اندرى لوت فى معالجته للمناظر . غير ان فى طاقة عبد الرسول امكانيات مبدعة تتجلى فى التصوير ، كما تبدو فى الحفر « الابيض والاسود » وقدرته البارعة فى الوئام بين درجاتهما المختلفة كما أن أعماله الخزفية تشير الى مقدرة حققت التوفيق فى تناوله الخزف ذا البريق المعدنى وفى تماثيله الحيوانية .

اما جمال السجينى فشحنة وقدرة وموهبة . هو فنان يبذل جهده ليكون عمله رباطا بالأرض والناس والماضى والاتجاهات المعاصرة معا .. ولقد ظهر اسم جمال السجينى فى حياتنا الفنية منذ ربع قرن ، وكانت بواكير أعماله مزاجا من الرومانسية والواقعية الاجتماعية ، غير انه ما لبث أن هجر هذا الاسلوب حين اكتملت ادواته الفنية وضرب فى مجالات متعددة من التعبير الفنى ما زالت تنتقل به من مرحلة الى مرحلة ومن أسلوب الى اسلوب .

وطاقة السجينى وشحنة مواهبه تأبى ان تقف به عند لون من الوان التعبير ، فهو استاذ فن الميدالية غير منازع ، وفى نطاق هذا النحت المسطح أبدع طرائف تتسم بالجدة والابتكار والقدرة على اختيار العناصر المعبرة عن موضوعه والتأليف بينها فى نطاق لغة التشكيل .. وهذه القدرة تتجلى بصورة رائعة فى لوحات النحاس المطروق الذى يعتبر فيه رائدا فتح به مجالا تشكيليا لم يطرق من قبله فى فننا الحديث . والنماذج التى عرضها من انتاجه اعمال ارتفعت الى ذروة من التوفيق ، وعلى الاخص حين يرتفع عن التعبير المباشر وينجو من الاغراق فى الزخرف ويخلص من عنصر « الحكاية » وما تقتضيه من افاضة وتفاصيل ليسجل وفق مقتضيات التعبير التشكيلى احاسيسه ورؤاه .

اما تماثيل السجينى فقد جمعت ايضا مراحل متعددة مر بها المثال فى تجربة الخلق الفنى .. من هذه المراحل وقفة عند الفن المصرى القديم اراد ان يستخلص منها عنصر الثبات والاستقرار والتركيز ، ثم خروج من هذا المجال الى مجالات متعددة فى التعبير ، الح فى بعضها توفيقا تشير اليه بعض تماثيله الصغيرة المعبرة عن الأمومة .. ومنحوتاته الخشبية .

غير أن فى بعض أعماله اغراقا فى المبالغة تدفعه اليه شحنة مشاعره الثائرة ، ورغبته فى تأكيد أحاسيسه فى نفس المتأمل بأسلوب درامى يحدث أحيانا عكس التأثير المطلوب .

من ذلك هذا « الصخب التشكيلى » فى تمثال « يقظة افريقيا » و « المدينة الجريحة » .. لغة النحت فى التمثالين تخرج عن صمتها وجلالها وتضحى بحبكة التمثال ووحدته من أجل اضافات وتفاصيل .. ولقد ذكرت بتمثاله « المدينة الجريحة » النصب التذكارى لتحطيم مدينة روتردام للمثال زادكين غير أن استخدام زادكين لحركة الأيدى وتعبيره عن الصراخ الدرامى فى مقاطع التمثال لم يخرج به عن حبكته ووحدته وتأثيره الفاجع فى حدود مقتضيات لغة النحت .. كذلك يبدو « التضخم التشكيلى » ، فى تمثال الامومة القائم بمطار القاهرة حيث تحدث المبالغة فى تأكيد معنى المأوى والرعاية التى تتمثل فى عاطفة الامومة أثرا عكسيا .

وللسجينى محاولة أخيرة فى نحته هى محاولة ربط الانسان بالبناء فى وحدة تركيبية تنحو الى التجريد .

وهو فى كل ما يعمل يسعى الى أن يؤكد وفق مفاهيمه ارتباطه بأرضه وبيئته ، غير ان هذه الارض قدمت أروع وصية فى فن النحت ، ونحن لا نطالبه بتقليد النماذج الفنية التى خرجت من هذه البيئة ، ولكننا نرى فى جوهرها القائم على التأكيد والتركيز والايجاز قمة البلاغة النحتية ومن هذا الجوهر انبثقت أروع آثار النحت الحديث . كما ان ميراثنا النحتى لا يقف عند مصر الفرعونية وحدها وانما يمتد حتى مصر الاسلامية فى صور وان خرجت بالنحت عن مفهومه وأشكاله التقليدية الا انها تحمل سمات النحت وخصائصه فالمبانى والزخارف تفيض برؤى نحتية متيقظة توارثتها هذه الارض واستقرت فى ضمير الناس وتحولت أشكالا هى فى ذاتها معين لا ينضب لابعاد جديدة فى فن النحت .

ومن هذه البلاد يمكن أن تخرج مرة أخرى كلمة جديدة أصيلة صادرة من أعماقها .. ومواهب

السجيني تدعونا الى أن نعقـــد عليه آمالا كبارا فالشحنة في نفسه ، والمقدرة في يديه ، وما عليه الا أن يطيل الانصات الى نبض هذه الارض .

والمعرض الأخير من معارض قاعة الفنون الجميلة للفنان صلاح طاهر .. وهو يعرض انتاج مرحلة ما كان ينبىء عنها ماضيه الغارق في التعاليم المدرسية بين صور الاشخاص ومناظر الريف ..

غير أن صلاح طاهر انطلق من ماضـــيه ، وثار عليه منذ سنوات بحثا عن مجالات جديدة للتعبير .. وهو من أكثر فنانينا ثقافة ، ومن أسرعهم خاطرا .. ويده المواتية تدفع كل يوم بعـــديد من اللوحات بعضها يغرق في المجرد وبعضها يوائم بين التشخيص والتجريد ، وفي بعضها حنين الى رؤاه الواقعية .

وأهم ذخيرة صلاح طاهر ذوق لوني رفيع وحس صاف وادراك لهندسة العمل الفني وتمكـــن من الرسم وسيطرة على الخطوط تخرج منهـــا روائع تكويناته .

أكثر ما يستهويني في أعماله لوحاته التي وفـق فيها في المواءمة بين التشخيص والتجريد، أما لوحاته المجردة البحتة ففي أغلبها جنوح شـــديد الى الزخرفة يجعلها نماذج صالحة للتنفيذ في الأقمشة .

وصلاح طاهر من المأخوذين بفكرة ابداع أعمال تحمل سمات هذه البيئة ولغة العصر الحديثة معا ولا شك ان لديه من المقدرات ما يعين على تحقيق هذه الفكرة .

غير أن العمل الفني الذي يحقق اضافة من هذا القبيل لا يكفي فيه تناغم اللون وقوة الخط وروعة التكوين .. انه يتطلب رحـــلة طويلة شاقة من التنقيب والتأمل وأبعاد روحية تشع منه وتكفل له تأثير الرؤيا العميق .

وما الامل ببعيد في أن يتحقق هـــذا الرجاء في فنان مصري معاصر وراءه ميراث زاخر من التجريد الروحي ، ميراث لم تكتنه أسراره بعد ، ولم ننفذ الى فلسفته وأعماقه ، فقد شـــغلتنا اتجاهات التجريد الوافدة من الغرب عن كنوز هي أدنى الى أيدينا من الآخرين .

ولقد قدمت الهند هذا العام مثلا جديرا بالتأمل، فمن بين فنانيها خرج فنان حاول أن يجمـــع في اللحظة الحاضرة كل جذور حكمة الماضي وتجربته فعكف على كهوف لاسكو والواح سامراء والرسوم الجائطية المصرية واطال الانصات الى تراث ارضه ثم خرج بفن عصري وضـــعه في مصاف الفـــنانين العالميين ..

وعندما أقام لورد بيفربروك معرضا في لندن هذا العام لأعمال أعظم مائة فنان معـــاصر كان موهان سامانت الهندي باختياره النقاد العالميين بين هؤلاء المائة ..

وقد بقي أن ننتظر من مصر وفي تراثهـــا أروع التعاليم الفنية ان تقدم هي أيضا وسط لغـــات العصر المضطرمة كلمة مميزة تضيف شيئا الى عالم الفن ..

وكان آخر معارض الشهر في قاعة اخناتون هو معرض الفنانة مارجوفيون وهذا المعرض يقـــدم نموذجا من نوع آخر يمثل امتداد خـط الفنانين المستشرقين هؤلاء الذين استهدتهم من قديم طبيعة مصر فصوروا ملامحها وسكانها في جو خيالي ملىء بالطنافس صحراوي الطرق .. كذلك كانت معارض فن التصوير التي أقيمت في مصر منذ سنة ١٨٩١ غير أن الفنانة مارجوفيون تقف موقفـــا آخر فهي فنانة أحبت هذه البيئة بطبيعتها وسكانها واطالت فيها التـــأمل بعين نافذة لم تحلق في خيـــال المستشرقين ، ولم تقف عند تعبيرات أغلبهم التي تلمس السطح وتقف عند حدوده ..

وتبدو مارجوفيون في أعمالها رحالة لا تستقر .. فهي في رحلة من جنوب الوادي في السودان حتى شـــماله ، وهي في رحلة بين الاغـــراق في اللون والاقتصاد فيه الى مجرد التزام التعبير بالاســـود والابيض من الألوان ، وهي في رحلة بين وجـــوه الأشـــخاص تتناولها بالقلم والريشـــة وبالألوان الزيتية ..

هي في كل أعمالها تلوح في سفر متصل ، لاستقر بها مطاف ، وفي رؤياها عصبية متوهجة وفي الوانها حيوية متدفقة ، وغزارة انتاجها قد تدعوها في بعض الاحيان الى التعجيل كأن رغبة الرحيل تدفعها ، مع انها لو طال بها الاناة لاستطاعت ان تستوقف الرائي ، كما وفقت في بعض أعمالهـــا التي توازن فيها الأداء وائتلف اللون مع التكوين والحركة في وفاق .

الفن الهامس

فى قصر المانسترلى

بقلم بدر الدين أبوغازى

من هذه البقعة الساحرة التى تجمع فيها تراث ن مصر وحكمتها فى عصورها المختلفة ·· من حجار العصر القديم ، الى مبنى المقياس فى العصر لاسلامى ·· الى هذا النموذج من العمارة الذى يتمثل فى قصر المانسترلى حيث تبدو أروع رؤى لنيل ·

وحيث يأتلف فى أجواء مصر القديمة انماط من فنونها القبطية والاسلامية ·· من هذا القصر الذى ينعكس عليه جلال من روح المكان وسحره عرضت فى صمت أمثلة من تجارب وخبرات فنية تمثل فيها :

التآلف بين الفن والمكان ··
عودة الفن الى الطبيعة ··
التقاء الفن بالناس ··
رعاية الدولة للفن ··

وراء هذه التجارب خط من فلسفة ، ورؤيا بصيرة للأشياء جمعت دون صخب أو ضجيج ··

أولى هذه التجارب عودة الفن الى التآلف مع روح المكان وانبثاقه منه بعدأن حطم التيار الحديث هذا الوئام الذى حققت مصر من خلاله أروع فنونها ···

وتتمثل هذه التجربة فى قاعة « ايزيس » حيث عرضت فى قصر المانسترلى مجموعة أعمال مستوحاة من قصتها وأسطورتها فى اطار هذه الصلاة المصرية القديمة :

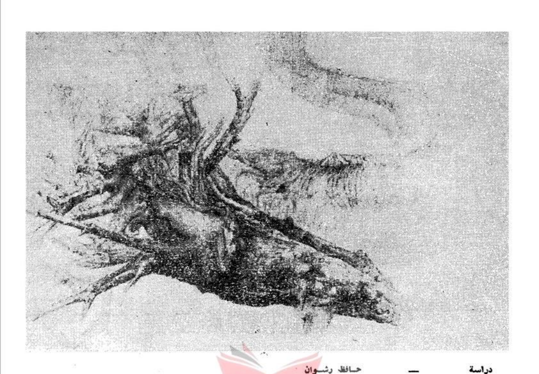
« سيدة الخضرة ·· سيدة النضرة المتلألئة ، ها هى الطرق تفتح لك ·· ان لك ينبت الناس الأشجار ·· وان من أجلك لتخضر النباتات »

ترانيم هذه الصلاة تتجاوب مع همس اللون الرقيق فى الخطوط المنسابة على سطوح اللوحات الحريرية للفنانة احسان خليل تحلق على رؤاها لمحة من الفن المصرى القديم ، ونغمة هامسة تتجاوب مع النفس فى هذا العمل الذى يشبه الشعر الهامس اشارات لما يمكن أن ينبعث مرة أخرى عن هذا المكان من عمل فنى يلتقى مع الطبيعة ويستلهمها ويوحى بها ··

لا أقول ان التجربة أوفت على كمالها ·· فما من عمل فنى يحقق ما نصبو اليه من كمال ·· ولكنها قدمت مثلا ·· وخلقت تناغما مع محيطها ·· وأومأت الى طريق لقاء بين القيم التشكيلية والطبيعة والمكان ·

ويكتمل نداء ايزيس فى القاعة التى عرضت نماذج من الفن والطبيعة ، من خلال تجربة مدرسة الاستاذ حامد سعيد ··

وهى ليست مدرسة بالمعنى التقليدى الدارج ·· ولكنها مدرسة بالمعنى الانسانى ·· بالصورة التى حققها من قبل الفلاسفة والمفكرون وأهل الفن ·· مجموعة من المريدين تجمعوا حول استاذ وفكرة وعقيدة ·· وحامد سعيد من أكثر الناس اتصالا بهذه البيئة ·· بطبيعتها وعقائدها وفنونها وحكمتها وفلسفة تاريخها ، وهو يؤمن بانه لاسبيل الى علاج أزمة الفن المعاصر وعزلته بغير العودة الى الطبيعة ·· وقد أخذ مريديه بنهج من الثقافة ووجههم الى تجارب وآفاق ، وألزمهم بخطة فى البحث ، ومنهج فى التأمل ، وصب فى نفوسهم تعاليمه حتى تفتحت رؤاهم على بعض تأملاته ·· وفى أعمال تلاميذ هذه المدرسة نلمح عودة أخرى الى الطبيعة قوامها روح الايمان التى كانت تشرق من فنون مصر فى عصورها المختلفة ·· ايمان مصدره العودة الى الطبيعة والتعبد فيها ، والتأمل فى



روائعها ٠٠ من الحجر الصغير حتى الصخرة الضخمة ، من النبتة الغضة حتى الشجرة الباسقة ٠

يقول الجيلي :

« فجميع أجسام العالم ، من المخلوقات من المعدن والنبات والحيوانات والالفاظ وغير ذلك ، لها أرواح قائمة بها على صورة ما كانت عليه أجسامها ، حتى اذا زال الجسم ، بقيت الروح مسبحة لله سبحانه وتعالى ، باقية بقاء الحق لها ، لان الحق لم يخلق الارواح للفناء ، وانما خلقها للبقاء ٠٠ »

ويلوح لى أن هذه الكلمات وغيرها من نماذج النبض الفلسفى المتصوف كانت من تعاليم هذه المدرسة ، والا لما صبر تلاميذها على هذه المعاناة ، وهذا الاندماج فى روح أصغر الكائنات ، وتسجيلها فى أعمال نراها فى أوج شعرها فى لوحات أحمد علوان ٠٠ سبحات فى وحدات من النبات يلتقى فى تشكيلها الشعر والتسجيل والحلم والواقع والعلم والفن ٠٠

وعلى الرغم من أن جميع أعمال هذه المدرسة قد سجلت بالرسم دون ألوان ، الا أن هذه الترانيم بأقلام الرصاص أثبتت قدرة العمل الفنى على اثراء الرؤيا دون حاجة الى ألوان ٠٠ بل ان سلم الموسيقى التشكيلى رغم عزفه بأداة فنية واحدة قد أبدع مجموعة من المتنوعات ، كما نرى فى بعضها تنوعا فى الرؤى ينقلنا من الواقع التسجيلى الى الرمز المجرد من خلال جذع شجرة أو قطاع من نبات ٠٠

ولا يتحقق هذا الحس الا اذا أطال المشاهد الرؤيا كما أطال الفنان التأمل وعرف كيف ينصت الى همس العمل الفنى الذى يرده الى أسرار الطبيعة.

غير أن ذروة هذا الاحساس كما تتحقق فى أعمال أحمد علوان فانها تبدو أيضا فى لوحات حنفى عبد المجيد بادراك للجمال الهندسى وقدره على ربط الاجزاء والتفاصيل فى وحدة من النغم وارتفاع عن الرؤيا المباشرة للشىء الى رؤى غير محددة ٠٠

وتتجلى هذه القيم مرة أخرى فى أعمال : رشوان بما تضفيه من شعر وموسيقى ، وبمقدرة على أن يكشف العالم الكبير من خلال الشىء الصغير ٠٠

غير أننا نلقى عند جيد جرجس وجها آخر ٠٠ هو القدرة على التسجيل الواقعى فى لوحته « جبل المقطم » ٠٠ وفى أمانة التسجيل الذى التزمه

جيد جرجس ما يدعو الى احترام جهده وقدرته ، غير أن لغة التسجيل عند جيد تختلف عنها فى أعمال محمود عفيفى التى تدل ببساطة ودون افتعال على اخلاص رؤيا ، وصدق تعبيره ٠

ولخميس شحاته لوحة واحدة تبدو منها قدرته كرسام تلك القدرة التى يخوض بها تجاربه الجديدة المتعددة فى النسيج وأعمال الجبس والزجاج ٠٠

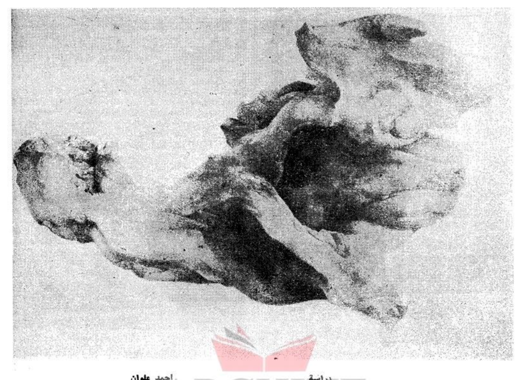
أما عند حامد حميدة فان الرصاص يتخذ درجات لونية أشد كثافة من أعمال رشوان وحنفى وعلوان وهى دونها فى شاعرية العمل الفنى ووحدته التشكيلية ، وان كان فى جزئياتها ملامح قدرة وتمكن فى الاداء ٠٠ ويحيط بهذه المجموعة ويكملها مجموعة من النحت الحيوانى للاساتذة أنور عبد المولى وحافظ فهمى وكمال عبيد ٠٠

وندع هذه التجربة التى توقفت ، وكنا نود أن نرى استمرارها لنستطيع الحكم على ابعادها وتطورها ومدى افساح الطريق لها ٠٠ نتركها الى تجربة أخرى هى تجربة ارتباط الفن بالناس وتقريب العمل الفنى اليهم ٠٠ هذه التجربة التى نرى امتداداتها فى أعمال بيت السنارى تعرض هذه المرة كمثل من خلال مجموعة تماثيل للفنان محيى الدين طاهر محورها الأساسى الطفولة أو اللعب ٠٠ وفى مجموعة هذه التماثيل التى تشيع بالرقة وتبعث الانس والمسرة فى المكان نرى مثلا من امكانيات ربط جمهور الناس بعمل فنى يجمع الوضوح والبساطة دون الصخب أو الابتذال ٠٠

وهو يرمى بهذا العرض الى امكانيات ربط الفن بالحياة اليومية وجعل هذه الاعمال بعد استنساخها فى متناول الرجل العادى حتى يحقق له سبل اقتناء العمل الفنى الجميل ويرفع ذوق البيوت من مهاوى العمل الفج الرخيص ٠٠ فتجميل المكان رغبة أصيلة من رغبات النفس ٠٠ وقبل أن يدخل التفرنج الرخيص بيوتنا المصرية كانت لمحات الفن تبدو من خلال لوحات الخط العربى الجميل، والتحف الاسلامية الصغيرة والنماذج الشعبية فلما ضاعت معالم شخصية البيت المصرى ضاع معها هذا الذوق وتسربت الى بيوتنا تلك اللوحات الرخيصة والدمى المزوقة المجردة من الذوق والفن٠



البجعة — أنور عبد المولى



احمد علوان

وليست هذه التجربة الا مثلا من أمثلة عديدة يمكن أن تقدم لعودة الفن من جديد الى الناس ، ولاحياء وجدانهم على نماذج يلتقى فيها الذوق والفن والشعور بالمسرة .

أما التجربة الاخيرة فتتمثل فى معرض الفنانين المتفرغين كنموذج لرعاية الدولة للفن ..

فقبل هذا العصر ، كان الفنان يعيش فى رحاب القصور أو الكنائس خاليا من مشكلة البحث عن الموارد وأسباب المعيشة .

ولكن معالم الحياة تغيرت مع العصر الحديث ، فانحسر ظل الرعاة عن الفنان .. غير أن المجتمع المعاصر أنجب رعاة آخرين .. عملاء الفن وتجارة الذين جعلوا من الفنون سوقا للمضاربة .. احتضنوا اتجاهات ، واستكتبوا نقادا ، ونزلوا بأعمال الفنانين الى بورصة الفن بين الصعود والهبوط ..

وأتاحت هذه البيئة لفنان مثل برنار بوفيه أن ينعم فى شبابه الباكر قبل أن يخطو نحو الثلاثين بحياة من الترف والرفاهية لم يدركها غير نجوم السينما فى سنه .. ولكن هذه البيئة نفسها تركت موديليانى من قبل يتردى فى الفقر والجوع والشقاء بين مقاهى مونبارناس ..

وظل العصر لا يكفل للفنانين بعدالة وحياد أسباب الحياة .. وبين يدى مقال عن الفن البريطانى فى الستينات يحمل فى ثناياه الدليل على مشكلة الفنان المعاصر .. اثنان من قادة فن التصوير فى انجلترا .. فرانسيس باكون ووليم كولدستريم لم يتجاوز معدل ما بيع من أعمالهما خلال ثلاثين عاما ست لوحات فى العام للأول .. وأقل من ثلاث لوحات للثانى .. وقد أحصى كاتب المقال حصاد هذين الفنانين من جهدهما الفنى فتبين انه لايكفى بالكاد أن يطعمهما البطاطس والشاى .

من أجل هذا ظهرت صورة « المهنة الثانية » لرجل الفن رغم أنها قبر للموهبة .. وأخذ الحاح المشكلة يعرض فى المؤتمرات الدولية .. عرض فى فلورنسا سنة ١٩٥٠ ، وفى باريس سنة ١٩٥١ ، وأفرد له اليونسكو مكانا هاما فى مؤتمر فينسيا سنة ١٩٥٢ تناول مشكلة الفنان فى المجتمع المعاصر .. وكان أهم الاسئلة التى ارتسمت على جلسات المؤتمر تدور حول رعاية الدولة للفنان ..

دورها فى العصر الحديث .. كيف تحميه ؟ كيف تساعده ؟ وهل تستطيع ذلك دون أن تلزمه .. ومن غير أن تجعل الفن رسميا وموجها ؟

وبرغم المخاوف من تدخل الدولة .. فما من أحد لم يستشعر الحاجة الى مطالبتها بالاضطلاع بدورها فى مساعدة الفنانين وتمهيد جو الابداع الفنى لهم ليظلوا ينشرون على الأرض رحيقهم .

وأشار بعض خطباء المؤتمر الى أنه ما من مهمة أنبل من قيام الدولة بحماية المواهب من الفقر أو من الضياع بسبب انعدام الفراغ أو نقص المعرفة أو غيرها من العوائق التى تحول بينها وبين أن تؤتى ثمارها ..

وخلال هذه السنوات برز دور الدولة فى مجال الفنون وموقفها من الفنان فى المجتمع المعاصر ..

وانعكس هذا الدور بصور متعددة .. تراوحت بين التشجيع عن طريق الجوائز والاقتناء واتاحة فرص الانتاج وتوفير أسبابه ، وبين الرعاية التى تتجاوز نطاق التشجيع .. وبين التدخل المباشر والتكليف الخاضع لاشراف الدولة ورقابتها ..

وسلكت مصر تجربة تعتبر من التجارب الرائدة فلا هى اكتفت بالتشجيع الذى لم تقصر فى كثير من وسائله ، ولا هى انساقت الى التدخل المباشر الذى يعوق مسار الابداع الفنى وانما هى توصلت فضلا عن وسائل التشجيع العادية الى تجربة تعتبر حلا لمشكلة الفنان المعاصر ، فما من شىء يعوق الابداع الفنى مثل ظروف الحياة التى تسوق الفنان الى أن يضرب فى مجاهلها فيضل الطريق الى نفسه، وتدفعه التزاماته الى أن يتخلى عن مثله الفنية أو الى أن يهجر فنه من أجل مهنة ثانية تحفظ له أسباب العيش وان يبدد أكبر طاقاته فى هذه المهنة .

من وحى هذه المشاكل بزغت فكرة التفرغ .. وتحولت الى نظام ولائحة .. وسلكت سبيلها الى التنفيذ ..

التجربة ناشئة ولكن ايمان حامد سعيد بها ، بل تطبيقه لها على نحو ما مع مجموعة مريديه منذ سنوات طوال وقبل أن تأخذ الفكرة سمتها الماثل الاخير ، كل هذا اتاح لها بعد أن تحولت الى نظام ولائحة أن يبقى لها نبضها ونضارتها وحريتها .

والمعرض الرابع من معارض قصر المانسترلى ثمرة من ثمار هذه التجربة ، ودليل على حيادها ونجاحها .. فعلى قدر الالتزام الذى نراه فى مجموع مريدى حامد سعيد فى المعرض الذى يمثل « الفن والطبيعة » على قدر الانطلاق فى تجربة المتفرغين ..

التجربة الاولى لحامد سعيد مع تلاميذه .. تجربة اجتمعت حول فلسفة وفكرة معينة ..

أما تجربة التفرغ فتجربة حرة تكفل للفنان الطمأنينة وتدع له منطقه وأسلوبه فى التعبير ..

والمعرض الذى جمع نماذج من أعمال المتفرغين دليل على حرية التعبير ..

حرية تدع لكل فنان أدوات تعبيره من التجريد المطلق عند فؤاد كامل الى العودة الى فنانى ما قبل عصر النهضة عند راتب صديق ..

ومن الشاعرية الواقعية عند تحية حليم .. ومشاكلة الواقع عند جاذبية سرى الى عالم رمسيس يونان المعتزل ..

وخلال هذا نلمح الحس الزخرفى عند عبد الوهاب مرسى ، ونرى صمويل هنرى يضرب فى مجالات من التعبير والرؤى النحتية بينما يبدو المثال هجرس وقد عاد بعد صمت الى فنه ، ينقب من خلال نفسه الشاعرة عن تعبيرات تشكيلية جديدة .

وليس هنا مجال الحكم على أعمال هذه المجموعة من المتفرغين فمن خلال هذا المعرض لا يتاح الحكم الشامل على كل منهم وعلى خصائصه ومقومات عمله ، وانما يتاح استظهار حرية التجربة وتعدد جوانبها وتقبلها لكل صور التعبير ، من التنقيب فى الماضى الى أحدث الصرخات المعاصرة فى الفن ..

ومحصل التجربة بعد هذه السنوات هو أن فنان التفرغ يستطيع اليوم أن يعمل فى ظروف مواتية دون أن تلاحقه متاعب فان جوخ فى رحيله بين آرل وسان ريمى ، وعناء جوجان فى تاهيتى ، ولعنة موديليانى .. وان الدولة فى هذا العصر توفر لفنانها من الظروف ما لم يتوافر لروادنا الاول الذين صبروا على تجارب ومعاناة من أجل فنهم .

هؤلاء فنانون استشهدوا للفن ، أما نحن فلسنا نطلب فى ظل التفرغ غير الاخلاص للفكرة وتفتح النفس للبحث وقدرتها على التحليق فى الآفاق .

لقد استطاع المعرض القائم فى قصر المانسترلى أن يقدم اجابات وحلولا للمشكل الفنى المعاصر .. وكم يجدر أن تنبثق من هذا المكان أمثلة أخرى تؤكد الحل وتجيب السؤال ..



الأرض التي نعيش عليها

ووسائل الكشف عما في باطنها

بقلم :

الدكتور محمد محمود غا

حدثنا القارىء على صفحات المجلة في مقال الحياة على الكواكب (ديسمبر ١٩٦٢) عن كواكب مجموعتنا الشمسية : عطارد أصغرها وأقربها الى الشمس ، يتلوه الزهرة التى يحاول العلماء فى الولايات المتحدة وفى الاتحاد السوفيتى الوصول اليها ، ثم الأرض هذا الكوكب الوديع الدوار الذى نشأت الحياة عليه ، من النملة التى تسعى لرزقها الى الانسان بهندامه ورشاقته وعقله ، الى الفيل بضخامته ناهيك عن الحيوانات التى تكبره والتى انقرضت كالماموت والديناصور التى نرى فى متاحف العالم هياكلها الضخمة والتى رأينا لها فى متحف التاريخ الطبيعى فى لندن هياكل كاملة قائمة على ارجلها طول احداها ١٧ مترا ، الى الحيتان الضخمة التى يبلغ عمر بعضها مئات السنين والتى تجوب البحار – ويأتى بعد الارض المريخ ولا ندرى نوع الحياة عليه ، ثم الكويكبات التى تمطرنا من حين الى حين بهذه الشهب السماوية التى يحترق أغلبها فى الجو الارضى من جراء احتكاكها بالهواء ، والتى اتضح أن ما تشتمل عليه من معادن هى نفس المعادن الموجودة على الارض ، والتى كان أضخمها ذلك النيزك الذى سقط في سيبريا سنة ١٩٠٨ والذى كان في حجم مدينة القاهرة تقريبا والذى ما زال محل دراسة فريق من العلماء – ويتلو الكويكبات فى الترتيب بالنسبة للبعد عن الشمس كوكب المشترى وحجمه حوالى ١٥٠٠ مرة قدر حجم الارض ، يتلوه زحل يحيط طوقه المعروف ، ثم ابرانوس ، ثم نبتون ، وأخير بليتو ، الذى يدور حول الشمس فى حوالى ٢٥٢ سنة من سنيننا الارضية .

ولم نتعرض عند الكلام على هذه الكواكب الى تكوينها الجيولوجى ولا الى ما بداخل قشرتها بل لم نتعرض الى ما بداخل قشرة الارض التى نعيش عليها . وتركنا الحديث عن الارض مع أنها أهم هذه الكواكب بالنسبة لنا .

* * *

وتحدثنا فى مقال آخر صدر فى المجلة بعد المقال السابق بعام كامل بعنوان « عندما نتأمل الحياة ونبحث نشأتها » (ديسمبر ١٩٦٣) وذكرنا فى

هذا المقال آخر النظريات العلمية فى نشأة الحياة على كوكبنا الدوار ، وذكرنا بعض المراجع والكتب العلمية التى تعتبر حديثة بالنسبة الى ومنها كتاب الاكاديمى « أوبران » (١) الذى يرجع الحياة الى مواد عضوية تكونت مع طول الزمن بشكل خاص ، ولم اوافق على رأى العلماء المحدثين ، ولم أتأثر بما طالعت ، وبقيت على عقيدتى التى وصلت اليها بعد طول تأمل فى أن الانسان يختلف عن الحيوان ولم يمكننى أن أدين برأى الماديين الذين يعتقدون أن المادة الحية وجدت من المادة الصماء وادركت شيئا واحدا اكاد أثق فيه ذلك أن بالكون مادة بدون حياة وبه مادة حية ،وأن الفارق أكبر واجل من أن يتصوره العلماء داخل المعادلات والدوال والمتساويات أو يعرفونه داخل المعامل ، وفى هذه الناحية تعرضنا لباطن الارض ، وذكرنا النظريات المختلفة فى أصل تكوين الفحم والبترول والفكرة فى ارجاعها الى النبات والحيوان فى زمان سحيق .

وفى الكلام عن الكواكب السيارة يسرنى أننى حاولت تصحيح فكرة شائعة تعلمناها جميعا فى صفوف الدرس من أن الارض والكواكب جزء انفصل من الشمس بفعل نجم كبير اقترب منها فى غابر الزمان فأحدث مدا على سطحها كذلك المد الذى يحدثه القمر فى بحارنا وكان المد شديدا فانفصل بفعله جزء فى شكل السيجار هو الذى انقسم مع الزمان الطويل الى كواكب المجموعة الشمسية التسعة المعروفة — والحق أننى كنت أدين مع كثرة المثقفين بهذه الفكرة التى تبدو لى هذه الايام خاطئة أو على الاقل يجب ان نتشكك فيها الى ان اطلعت على بعض الكتب الحديثة بالنسبة لى أذكر منها كتاب الاكاديمى شميث بعنوان « نظرية فى أصل الأرض »(٢) وكتاب «الأصل فى الأرض والكواكب(٣) للاستاذ بوريس ليفان » وفى كلاهما وفى غيرهما من الكتب أن الاصل فى تكوين كواكب المجموعة الشمسية هو غاز وأتربة كونية اقتربت من الشمس فى غابر الزمان وتجمعت بطريقة نتج عنها الكواكب التسعة المعروفة ولم تكن الشمس الاصل فيها .

وفى كل ما تقدم تركنا الحديث عن الأرض وهى أهم ما فى المجموعة الشمسية بالنسبة لنا وتركنا الكلام عن تركيبها ومكوناتها سيما تركيب القشرة التى نعيش عليها . ولم نذكر عن هذه القشرة وفى مقالات أخرى غير التى ذكرناها هنا. الا أنه يوجد بين عناصرها المختلفة عنصر اليورانيوم والتوريوم والمواد المشعة الأخرى ، وأن الانسان استطاع بوسائل جديدة من الانشطار النووى كما حدث فى قنبلتى هيروشيما وناجازاكى أو التجمع النووى كما حدث فى القنابل الهيدروجينية والفوق هيدروجينية أن يحيل جزءا من هذه الارض الى حالة تشبه النجوم القريبة كالشمس أو البعيدة كزميل سيروس .

* * *

واليوم أخصص هذا المقال لهذا الكوكب الارضى الذى نرجو له السلامة ، ولقد تصفحت مكتبتى فاذا بها مليئة بعشرات الكتب عن الارض ، ولكى أخط مقالا وقعت فى نوع من الحيرة أى المجموعات من الكتب أضعها أمامى أم هل أكتب من الذاكرة ومما تعلمته فى السوربون منذ حوالى ٤٠ عاما وما استمعت اليه فى تلك المحاضرات الشيقة من امثال « شارل موران » و « لابروست » و « سال » عند دراستى للجوفيزيقا (Geophysics) كما يسميها الانجليز أو طبيعة الكرة الأرضية (Physique du Globe) كما يسميها الفرنسيون — هل أصف الأرض بأنها جسم شبه كروى نصف قطره ٦٣٨٠ كيلو مترا مثلا يختلف نصف القطر عند القطبين عنه عند خط الاستواء فينقص عندهما بحوالى ٢٠ كيلو متر أم أجعل البحث البراكين والزلازل أم مناخ الارض الى آخر ما هنالك من المواضيع التى يلزم لكل واحد منها كتاب كامل .

واخيرا اتجه فكرى أن أبحث مع القارىء ما فى باطن الارض من ثروات وادلة على طريقة الكشف عليها ، ولعل الذى يدفعنى لذلك الآن ما لهذا الموضوع من أهمية اقتصادية تصل الى الاهمية السياسية والحربية ، وفى هذا انا لا أود أن أجعل مواضيعى على صفحات المجلة كلها فى الكونيات أو فى الذرة ونواتها العجيبة .. بل أود من حين الى آخر أن ادل القارىء على بعض النواحى العلمية والعملية ذات الطابع العام التى يجب أن يلم بها والتى يسمع عنها طرفا من الكلام من حين الى حين .

---

(١)
The Origin of life by A.J. Oparin [member of M.S.S.R. academy of science — Foreign Languages of Publishing House — Moscou (1955)]

(٢)
A Theory of Earth's Origin by Academician Otto Schmidt. Four Lectures — Foreign Languages publishing House — Moscow 1958.

(٣)
The Origin of the Earth & Planets by Boris Levin — Foreign Languages publishing House — Moscow (1956).

ولعل أهم ما يوجد فى باطن الارض حاليا هو البترول ، والى أن يهتدى الانسان الى استخدام الطاقة النووية استخداما اقتصاديا سيظل البترول على الاقل فى الخمسين سنة القادمة عنصرا أساسيا للمدنية وتقدمها والمادة التى لا يستغنى عنها العالم والعالم الغربى بنوع خاص باستثناء رومانيا التى يوجد فى أراضيها حقول غنية للنفط .

ولعل الاحداث الجارية الآن والتى تهم بلادنا - الجمهورية العربية المتحدة على الخصوص - وما هو واقع فى عدن وفى الجنوب العربى يجعلنى أشرح للقارىء الوسائل العلمية لمعرفة أماكن البترول .

فهذه الحرب الاخيرة فى عدن وفى الجنوب العربى ما هى الا حرب البترول ، وقد طالعنا ما وافتنا به الصحف هذا الشهر عن هذه الحرب وطالعنا تفصيلا للموقف فى جرائد العالم وفى المناقشات التى دارت فى مجلس العموم البريطانى خلال شهر مايو عما يدور فى منطقة « ردفان » فمن قوات انجليزية للمظلات الى فصائل من القوات الاسكتلندية الى قوات من سلاح المهندسين أرسله الانجليز من « نيروبى » فى « كينيا » ، كل هذا كما وصفه النواب الانجليز فى جلسات متعاقبة لمجلس العموم مبعثه القلق عندهم فى الحصول على البترول والاحتفاظ بقاعدة عدن لمرور البترول الى بريطانيا وأوروبا ، ولقد ذكر النائب العمالى « ميكاردو » فى مجلس العموم أن بريطانيا تنفق أموالا طائلة للاحتفاظ بالآلاف من الجنود فى المنطقة ، والهدف هو تمكين شركات البترول الكبيرة من المحافظة على أرباحها .

* * *

ولندع الآن الجانب الحربى والسياسى وندل القارىء على الناحية العلمية بطريقة مبسطة تاركا كل ما أمامى من الكتب ومستعينا بالذاكرة لما درسته وأنا فى سن الشباب وما دارت المناقشات حوله هذه الايام فى الجمعيات العلمية المصرية ومنها المجمع المصرى للثقافة العلمية الذى شرفنى برياسته فى العامين السابقين ، حيث المؤتمر السنوى لهذا المجمع وفى جلسته الرابعة التى انعقدت فى يوم الثلاثاء ١٤ ابريل الماضى حاضرنا اثنان من العلماء والمهندسين فى هذا الموضوع الهام وحيث القيا محاضرتين فى هذا المؤتمر وفى قاعة محاضرات الجمعية التعاونية للبترول .

الاولى : البحث عن البترول تحت مياه البحر الاحمر القاها السيد الجيولوجى أحمد نصر البرقوقى مدير الشئون الفنية للشركة العامة للبترول .

والثانية : حفر وانتاج حقول البترول البحرية القاها الدكتور مراد البشلاوى مدير حقول الشركة الشرقية للبترول .

وسأحدث القارىء اذن من الذاكرة حتى يكون كلامى مبسطا ودون الرجوع الى الكتب العديدة التى أمامى والحديث من الذاكرة يبتعد عن المتساويات والخطوط البيانية التى لا تروق فى مقال مبسط القارىء .

وعند ظنى أن هذا خير سبيل لكى أطرق مثل هذه المواضيع .

* * *

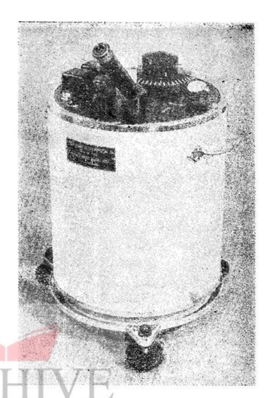
ثمة أربع وسائل رئيسية يتبعها الباحثون لمعرفة ما فى باطن الارض قبل الاقدام على عمليات الحفر الباهظة التكاليف وهذه الوسائل هى :

١ - وسيلة الجاذبية الارضية .
٢ - الوسيلة الزلزالية .
٣ - الوسائل المغناطيسية .
٤ - الوسيلة الكهربائية .

وتوجد وسائل أخرى عديدة سوف لا أجعلها محل البحث فى هذا المقال . ولنتكلم الآن على الوسيلة الاولى وهى :

الجاذبية الارضية :

للجاذبية الأرضية مقدار ثابت يمكن قياسه بواسطة البندول عندما نتجول على سطح الأرض ونقيسها من مكان الى آخر ، ولكن هذا المقدار يختلف اختلافا بسيطا عند خط الاستواء عنه عند القطبين نظرا لبعد المنطقة الاولى عن مركز الارض ، وعلى ذلك فمقدار الجاذبية معروف بدقة كبيرة على سطح الكرة الارضية ، وقد لوحظ أن وجود المعادن أو بحيرات البترول تحت القشرة الأرضية يسبب لهذا المقدار للجاذبية انحرافا بسيطا عن المقدار المعروف لها .



أحد الأجهزة الدقيقة المستخدمة للبحث عما فى باطن الأرض خاصة بقياس الجاذبية الأرضية

وباعتبار أن الكثافة المتوسطة للكرة الارضية هى ٥ر٢٥ وأن الكثافة المتوسطة للقشرة هى حوالى ٢ر٢ فمن الطبيعى أنه اذا كان فى القشرة أو قريبا منها اختلاف شديد فى طبيعتها الجيولوجية فان ذلك يؤثر على مقدار الجاذبية الذى نقيسه فى ذلك المكان بالذات .

ومن المعروف أن كثافة البترول هى حوالى ١ وهى بعيدة جدا عن الكثافة المتوسطة للقشرة الأرضية وعلى ذلك فان هذا له أثره على مقدار ثابت الجاذبية الذى نقيسه بواسطة البترول ويختلف فى هذه الحالة ثابت الجاذبية عن الثابت الذى نتوقعه لهذه المنطقة بالذات ، وهذا الفارق يسمونه انحرافا Anomali عن القيمة المعروفة لهذا المكان وحسب هذا الانحراف أو الاختلاف يقدر الباحثون احتمال وجود البترول مثلا تحت سطح الأرض فى هذه المنطقة ، واذا أخذنا عدة قياسات للجاذبية مبتعدين عن المنطقة التى لاحظنا فيها الانحراف الى أن يعود الرقم الدال على القياس والى الرقم الأصلى المعروف لهذه المنطقة نكون قد انتهينا من حدود هذا البحر من البترول أو الماء مثلا .

الطريقة الزلزالية :

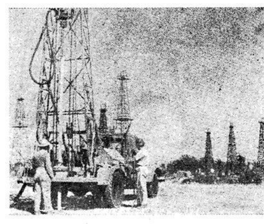
ذلك بعمل حفرة عميقة وانزال كمية من الديناميت فيها ، ووضع أجهزة مخصصة لقياس الذبذبات على مسافات من هذه الحفرة ، وذلك لقياس الذبذبات التى تحدث من الانفجار ثم دراسة شكل الذبذبات الأرضية التى تسجلها هذه الأجهزة على طول الخط الذى اخترناه .

ومن المعروف أنه اذا كانت الطبقة رملية أو صخرية فان للذبذبات شكلا معينا يعرفه الطبيعيون والجيولوجيون . أما اذا كانت الطبقة الأرضية التى نحن بصددها محمولة على طبقة من البترول فان للذبذبات التى نحصل عليها على طول الخط تختلف جد الاختلاف عن تلك الذبذبات التى نحصل عليها فى العادة فى عدم وجود البترول ، وبهذا وبتكرار العملية فى منطقة واسعة يمكن أن نعرف ما اذا كنا نقدم على عمليات الحفر التى تتكلف فى العادة مبالغ باهظة .

الطريقة الكهربائية :

وهناك طريقة كهربائية لمعرفة ما فى باطن الأرض يسمونها الطريقة الالكتروديناميكية وقد كشفها العالم النمساوى « هنريش لوفى » سنة ١٩١٠ الذى حضر الى مصر سنة ١٩٣٦ وتوفى فى القاهرة منذ حوالى أربع سنوات ، وهو الذى اتصل بى وكان لديه جهاز كهربائى من تصميمه استخدمه بمنطاد « زبلن » وكشف بواسطته بعض حقول البترول فى امريكا .

ولقد تعرفت على « لوفى » أثناء عرضى لبحوثى العامية فى الجامعة وحضر الى مصلحة الطبيعيات ، واشتغلنا معا بصفة غير رسمية شهورا طويلة . واذا بالمصابيح وأسلاك جهازه تحترق فأرسلناه الى « امستردام » لاصلاحه لدى احدى الشركات هناك . هذا التلف فى الجهاز سبب لنا أن ننشر نوتة علمية



الطريقة الزلزالية لمعرفة ما فى باطن الارض

أولى (١) ، ثم اقترحت أن نقيس نسبة المعادن فى الصخور وأحضرت من ورشــــة التليفونات المصرية بعض البرادة المعدنية وخلطناه برمال معينــــــة بنسب مختلفة وأمكننا أن نتعرف على هــذه النسب بواسطة جهازه الذى استخدمناه فى ذلك الحين . ونشرنا نشرة علمية ثانية خاصة بهذا الموضوع الهام فى نفس الدورة(٢) .

وقد أرسل له « اينشتاين » العالم المعروف خطابا ذكرنا فيه بعد اطلاعه على هذين البحثـــين ، ولم أحاول أن أحصل على هذا الخطاب عنـــد وفاته فى مصر .

ولا بد ان أذكر ان هذا العالم قام ببحوث أخرى مع الاستاذ الدكتور فارس ميناو الاستاذ بجامعـــة عين شمس بعد بحوثنا هذه ، ولا محل لتلخيصهـــا الآن .

وطريقة « لوفى » هذه كانت تصلح أيضا للبحث عن المياه فى الصحراء المصرية المتراميـــــة الاطراف وذلك بوضع حساسة سلك طويل فى طرفى الجهاز ومده ثم ارسال ذبذبات كهربائيـــــة الى الارض ودراسة الذبذبات المردودة بعد انعكاسها على ســـطح الماء فى باطن الارض ، وبهذا يمكن تحديد عمق هذه المياه ان كانت موجودة ويمكن تحديد ما اذا كانت مالحة أو عذبة .

ويشترط القيام بالتجارب فى منطقـــة قاحلة لا يوجد بها أى قطرات للماء أو أشجار اذ أن وجود الماء يعرقل استخدام الجهاز .

الطريقة المغناطيسية :

وهى تصلح للبحث عن الحـــديد الذى نعلم أن لوجوده تحت سطح الأرض أثرا مباشرا على الابرة المغناطيسية ، وذلك بعمل ما يســـمونه مســـاحة مغناطيسية واسعة وتسجيل قراءات الحــــالة المغناطيسية للمكان المراد دراســـــته فاذا اختلفت القراءات المأخوذة أو المسجلة فى منطقة معينة ونحن نسير بالأجهزة الدقيقة فوق سطح الأرض كان ذلك دليلا على وجود الحديد .

تلك هى الوسائل الطبيعيـــــة لمعرفة ما فى باطن الارض من معادن وبترول أو ماء ــ أما لمعرفة المواد المشعة ان كانت موجودة فلها عدادات خاصـــــة ووسائل مختلفة ليس المجال هنا للخوض فيها .

هذه ناحية من العلم التجريبى خاصة بالبحث عن البترول الذى يتقاتل الناس عليه ، هـذا البترول الموجود بوفرة فى البلاد العربية ولكن الذى يصـــدر أغلبه الى أوروبا .

وسيأتى الوقت القريب الذى يصبح هذا البترول يستخدم أولا لتصنيع البلاد العربية .

والذين قاموا ببناء الســـد العالى لا يعدمـــون الوسائل للبحث عنه ولاستخدامه ومع مضى الزمن ينمو كل شىء ويتحقق كل أمل .

لقد بدأنا مقالنا اليوم بأن ذكرنا القارىء بالحياة على الكواكب ونشأة الحياة على الارض هذا الكوكب الوديع الدوار الذى يحملنا والذى نعيش فى رحابه وأردنا اليوم ان نتحدث عنه فلما وجدت الحديث مشعبا حصرت كلمتى فى التعرف على باطن الأرض وقريبا من قشرتها ، وبخلاف العادة من الخوض فى مسائل كونية أو فلسفية ذكرت الاحداث الجارية الآن فخاطبت القارىء فى أحد المواضيع التى تشغل بال الانسان ، موضوع البترول والمعادن والكشف عنها .

واعتقد ان هذه الجولة كانت مفيدة للقارىء ولم تكن عسيرة عليه .

---

(١)
The Effect of Humid Silt on the Electric oscillations by Heinrich Lavy & M. Mahmoud Ghali from «Gerland Beitrage ur Geophisik. Vol.: 50 p. 1119-122-1937.

(٢)
The Dielectric Constant of metallic suspensions and the measurement of Ore Content, by H. Lavy & M. Mahmoud Ghali — Gerland Beitrage Zur Geophysik vol.: 52 p. 334-343-1938.



قطار الخامسة والربع

قصة قصيرة بقلم سيد جاد

صفارة القطار فى غبشة المساء ‥ طويلة حزينة ‥ ودبيب العجلات ‥ وعقرب الساعة الخامسة والربع كالقدر ‥ ووجه فيرا يبتسم له فى أسى داخل كوب الشاى ‥ ويرشف من الشاى رشفة أخرى ‥ وفيرا تمد له شفتيها الممتلئتين ‥ ثم ينهض من سريره ‥ ويفتح باب البلكونة وفى يده كوب الشاى ‥ وفى عينيه آثار نعاس ‥ وصفارة القطار ما زالت تنطلق فى غبشة المساء الهادىء الحزين‥ والعجلات تدق الساعة الخامسة والربع كالقدر ‥ القطار بأنواره المتناثرة المنتظمة، وعربات النوم ذات اللون الأصفر الفاتح المميزة عن بقية العربات ، تنساب فى عتمة المساء كانسياب الزمن من يد الانسان ‥ ويلتوى القطار ويختفى عند المنحنى ، لكنه ما يزال يسمع صفارته الطويلة الحزينة ‥ ودقات عجلاته الرتيبة ‥ بعد قليل سيقف القطار على محطة أسوان كما وقف أمس ، وفى نفس الدقيقة ‥ وفيرا تقف معه على رصيف المحطة حتى بعد أن ركبت زميلاتها تحدق فيه ‥ ويحدق فيها ‥ لن أنساك أبدا ‥ سأكتب لك‥ وزميلاتها يناديها أن تصعد لئلا يفوتها القطار ‥ لكنها واقفة بالقرب من الباب، وعيناه فى أعماق عينيها الزرقاوين ‥ عيناه تقبلان وجهها الطفلى الجميل ‥ والزغب الأصفر الخفيف فوق شفتها العليا ‥ اصعدى ‥ اصعدى يا فيرا ، لم يبق سوى ثلاث دقائق ‥ وتتشبث يدها الصغيرة الناعمة بيده وهى تنظر اليه فى صمت وأسى ‥ وتنطلق صفارة قاسية تعتصرهما معا ‥ سأكتب لك ‥ وتصعد وتدخل الديوان وتقف فى الشباك ‥ لحظة وجوم وصمت، والقطار على وشك التحرك، وعيونكما تهربان هنا وهناك‥ ثم تنطلق صفارة أخرى طويلة قاسية تعتصر الفؤاد ‥ ويداكما تتشابكان ‥ وعيونكما تحتضنان ‥ وتصافح زميلاتها جميعا ‥ شكرا لك ‥ شكرا ‥

ويتحرك القطار فى بطء وكأنه يشعر بقسوة الوداع ‥ وتسير فى محاذاة شباك القطار كالمسحور ‥ « خذ بالك من نفسك » ، قالتها بانجليزية رقيقة فيها لهفة وخوف عليك ‥ وصوت العجلات يرتفع ‥ وهى تلوح لك بيدها الجميلة ‥ وتلوح لها ‥ والعربات تبتعد فى أنين ‥ ويدها مازالت تلوح لك ‥ وتلوح لك ‥ حتى تصير نقطة صغيرة بيضاء على شباك القطار ‥

ويرفع الكوب الى فمه .. وفيرا تبتسم له وسط الشاى .. ويضع الكوب على الترابيزة .. قالت وهى تحتسى أول رشفة من كوبهـــا « رائع » .. حركة شفتيها وهى تنطق هذه الكلمة .. جرسها ما يزال يرن فى أذنيـــه .. وتصر هى على أن تساعده فى عمل الشاى .. تغسل البراد الصغير .. وتنتقل بين الصالة والمطبخ فى خفة ورشاقة.. وتناوله البراد مليئا بالماء .. « حياتك جميلة هنا » .. « حقا !.. ولكنى أحيانا أشعر بوحدة وفراغ هائل من حولى .. وفى بعض الأحيـان أتمنى لو تركت مكتبى وعشت مع العمال فى جوف الشمس الملتهبة التى لمستيها اليوم .. أن يعيش الانسان داخل معركة السد .. أن يكون فى الواقع دائما مع حركة العمال والكراكات العملاقة والديناميت فانما يعيش تاريخ كفاح الانسان مع الطبيعة .. وانتصار ارادته عليها .. »

وينتهى من شرب ما تبقى من الشاى .. ووجه فيرا ما زال يطالعه .. ملمس ذراعها الناعمة يشيع اللذة فى أصابعه .. فى كفه .. جسمها ينبض بالحب فى أحضانه . ويدخل الحجرة التى وضع فيها مكتبته .. ويخرج نظارة الشمس السوداء التى نسيتها .. ويقلبها بين يديه فى رقة واعزاز .. فيرا تقلب فى مكتبته .. ويبدو على وجهها السرور والفخر حينما ترى كتاب « جسر على نهر درينا » لأديبهم الكبير ايفو اندريتش ، مترجما الى اللغة العربية .. وتجلس معه فى البلكونة أمامها الشاى والبسكوت .. وشريط السكة الحديد .. « ألا يمكن أن تظلوا يوما آخر فى أسـوان » .. « أنا أيضا أود هذا .. ولكنهم لن يسمحوا لنا .. ان الدراسة تبدأ بعد غد .. ولا بد أن نكون فى القاهرة غدا .. لأن الطائرة ستطير بنـا صباح اليوم التالى .. كم أنا آسفة لأنى لم ألتق بك سوى اليوم رغم أننا أمضينا أربعة أيام فى بلدكم هـذه الرائعة .. ومع ذلك رأيت اليوم معك ما لم أستطع مشاهدته طوال الأيام المـاضية .. لن أنسى أبدا تلك الأماكن الخلفية التى زرتها معك والتى لم يكن يخطر لنا أبدا زيارتها .. وكم كانت لحظة رائعة حينما كنا معا داخل النفق بالسد العالى .. نتكلم بأعلى صوتنا .. فى حين صوت العمل الضخم هو الذى يدوى فى آذاننا .. لقد شعرت بأننا قفزنا معا الى جوف المستقبل .. ثم عبورنا النيل الوديع بجوار الصخور التاريخية .. لن انسى أيضا مقابر الملوك .. وقبة الهواء .. أوه .. كم كان يوما حافلا ..

وداخل غرفة المكتبة تقف قريبة جدا منه وتقلب فى الكتب وتحاول قراءة عناوينها .. « أتعرف .. ان الشىء الهام جدا بالنسبة لى هو أنك عرفتنى على الأدب العربى الجديد .. قسمنا فى جامعة بلغراد يدرس الأدب العربى القـديم .. ويدرس الأدب المعاصر أيضا ، ولكنه يتوقف عند طه حسين وتيمور وتوفيق الحكيم .. ولم نقرأ بعـد لنجيب محفوظ والشرقاوى ويوسف ادريس .. أما الجيل الجديد من الشبان الذى تتحدث عنهم فلم نتعرف عليـه بعد .. » وتلقى نظـرة تعاطف على المجمـوعات القصصية الحديثة التى أهداها اليها .. محاولة أن تنطق العناوين بلغة عربية سليمة .. « الخوف » ، « داود الصغير » ، « الديك الأحمر » .. وتنظر الى مجموعة الجرائد والمجلات المنشور بها قصصه .. « ولكن ألا تنـوى أنت أيضا جمع قصصـك فى كتاب ؟ »

ـ لا أدرى .. لا زلت أبحـث عن نفسى .. يا فيرا .. اننى أشعر أن القصص التى كتبتها أو التى كتبها حتى أدباء المدرسة الواقعية عندنا والتى صورت لأول مرة الطبقات العاملة فى كفاحها من أجل حياة كريمة بصدق ووعى .. عندما أعيـد قراءة هذه القصص الآن أشعر أنه ينقصـها شىء ما .. ينبغى أن تكون هناك واقعية جديدة .. لقـد تغيرت الظروف وتغيرت أنماط الحياة القديمة .. والانسان أعقد جدا مما كنا نراه .. ثم اصطدام المفـاهيم الجديدة بالمفاهيم الرجعية .. الانسـان ليس أبيض وأسود .. كل انســان يحتوى على عشرات الألوان والابعاد والتـأزمات .. ألا ينبغى أن نصور هذا كله ونصوره بطريقة غير الطريقـة التقليدية ؟!

ـ نحن نهتم جدا بما تسمونه أنتم .. « وتكتب كلمة « الموضوع » على ورقة بيضاء) كيف تنطقون هذه الكلمة العربية ؟

ـ الموضوع

ـ أجل الموضوع ..

ـ ولكن لا بد من الاهتمام بالشكل والموضـوع معا .. وطبيعة المضمون الجديد تؤثر على الشكل

والآن قولى لى كيف أستطيع أن أقرأ أشعارك هل أتعلم اللغة اليوغوسلافية ؟!
وتبتسم لابتسامته ..

ـ انها كما قلت لك مجرد محاولات .. ولايعرف الا القليلون من أصدقائى انى أكتب شعرا .. ولكن آمل بالطبع أن أكون أديبة كبيرة ..

ويأخذ النظارة ويخـــرج الى البلكونة ويجلس مسترخيا على الكرسى المريح ذى المساند ويقلبهـــا بين يديه ..

لم ألتق بك سوى صباح اليــــوم .. ومع ذلك أشعر وكأنك صديقى منذ وقت طويل.. ولا يجيب عليها .. تتحرك كفه نحو يدها .. وتلتقى يدها بيده .. ويضغط عليها .. عيناه تحتضنان عينيها الزرقاوين .. وتمد له شفتيهـــا المتلئتين .. وقلبه يدق بسرعة وارتعاشة حب على شـــفتيها .. انها لا تتمنع ولا تداور.. تعبر عما بنفسها ببساطة ودون خجل .. ويمسك بوجهها بين يديه ويقبلها على شفتيها ووجنتيها الناعمتين ثم على أهـــداب عينيها وأنفها وعنقها البيضاء الجميلة .. ويحتويها بين ذراعيه .. ودقات قلبيهما تعلو وتتشابك معـا .. والمياه تغلى فى البراد .. ويندلق بعضها على على السخان .. ويسمعان طشيش المياه .. لكنهما يتناسيان الشاى .. بلغراد والقـــاهرة وأسوان شيء واحد رائع لا محسوس متحد فى قلبيهما .. وتنظر الى الساعة فى خوف وأسى .. لم يبق سوى نصف ساعة على ميعاد قيام القطار.. فلنشرب الشاى .. وراحت تصلح من شـــعرها .. وجونلتهـــا الزرقاء .. ويضع الشاى فى البراد المغـــلى .. ويجلســـان فى البلكونة المطلة على شريط السكة الحديد .. يحتسيان الشاى فى لهفة .. كل شيء هنا رائع .. المصنع .. حمام السباحة .. النادى .. والساعة توشك على الرابعـــة والنصف .. وينخلع قلباهما .. المفروض أن أكون فى جراند أوتيل الآن .. سوف يقلقون جدا .. لا تقلقى .. سنصل فى ظرف دقائق .. وزميلاتها ينتظرن فى قلق أمام الفندق .. وقطـــار الخامسة والربـــع ينساب من بين رصيفى المحطة .. ويدها تلوح له .. وتلوح له .. حتى تصير نقطة صغيرة بيضاء على شباك القطار ..





رحلة طويلة

بقلم : مولود معمرى

لوحة مأخوذة من روايته الاخيرة ((الدروب الصاعدة))

ترجمها عن الفرنسية : محمد البخارى

كانت قريتنا لا تزال نائمة ، ونحن نمضى فى غبش الفجر ، نحث الخطى الى القرية المجاورة لندرك مكانا فى العربة المسافرة ·

وكان قلبى محزونا وفمى لزجا ويدى تتحسس وجنتى التى بللتها أمى بدمعاتها جفت الدمعات وخلفت مكانها رطبا كأنها لم تجف ·

وتحدث الى سعيد حين خلفنا وراءنا بيوت القرية وهو يدفع بحقيبته بين ساقى متسائلا ·

ـ ماذا ترى فى وداع زوجتى لى دون أن تقبلنى ، وانزوائها فى غرفتى دون أن تختلط دمعاتها بنحيب أمى وأختى ، وهى تعلم أننى سأمرح فى فرنسا على هواى على حين ستبقى هى هنا فى ظل حراسة قوية ؟

وأجبته :

ـ فكر فى أمك أيها الأحمق · أو لم يعد يشغل قلبك غير هذه الأنثى التى لا يكبر عقلها عقل العنزة ·

ـ ابك أنت على أمك الكهلة ، ولا تتحدث عن عقل زوجتى · لقد دست فى جيبى ألفى فرنك أخذتها من أمها فلم تحتفظ بها ودفعتنى الى قبولها بتصميمها ، ولم تدع هواجسها تفسد سعادة ليلتنا الأخيرة ·

ـ خفف عنك ياصديقى المسكين ، وأسرع فالناس يتدافعون نحو العربة ولسنا وحدنا المسافرين ·

كنا خمسة من أهل « اغيل نيزمان » نضرب فى الظلمة الباقية من ليل ذاهب لم يخطر فى سمائه القمر ·

أسير أنا وسعيد فى المقدمة · وخلفنا الشيخ دهمان المكتنز يجر حفيده الأصغر وهو ينتحب ، ثم العم محمد تلتمع عيناه الضيقتان المستديرتان كعينى الكبش المسالم كأنما ترفضان الرحيل وتودان العودة الى الدار الى جانب الزوجة ووحيدهما الصغير ·

كانت العربة خالية ، ولكنا كنا نعلم أنها ستمتلىء بآخرين من أهل القرى المختلفة من هؤلاء المهاجرين

ذوى الأشباح السوداء الغامضة الوجوه المستطيلة والشفاه المتدلية .. يحملون الحقائب التى سودها الدخان وأكياس الحشيات المعقودة على بعض الأشياء . واختلط فى العربة أنفاسنا وأحلامنا وصمتنا ، وأخذ الركب المحزون يهبط من قمم الهضاب الى انبساط السهول وكأنما عهد الى العربة أن تهبط وتدوى وتلقى بأحلامنا المجنونة الى قاع هوة سحيقة .

وتوقفت العربة على أبواب قرية وسط حشد من حقائب ضخمة ونسوة باكيات لم تتحرك احداهن حتى تقدمت عجوز حادة القسمات كأنما قد وجهها من رخام ، وأمسكت بكتفى صبى ودفعت به نحو باب العربة وهى تسدد الينا نظرة تقطر حقدا وصاحت فى وجهه :

ـ اصعد فالعربة مزدحمة .

ثم أشارت بيدها فاندفع الآخرون وامتلأت العربة وبقى النساء والأطفال والشيوخ ينظرون الينا ونحن نتحرك من جديد

كان مشهدهم حزينا حقا .. ثياب كالحة توحى بالشيخوخة واليأس ، وعيون خامدة أو دامعة ونظرات مشتعلة بالأمل أو بالغضب ، ثم هذه العجوز البغيضة التى جاءت كما تجىء القبرة المشئومة تنفث فينا لعنتها المشئومة .

وقال سعيد :

ـ أرأيت ؟ لقد أصابتنا بعينها فلن نصل سالمين .

فقلت له :

لا أدرى لماذا يسارع الى عينى هذا المشهد فى كل مرة أشفقت فيها على أهلى الذين يعيشون على هضبة « الجورجورة » الفسيحة الصلبة العالية التى تختلط بالضباب قممها المغطاة بالثلوج ، كأنها سياج من رصاص يعزلنا عن العالم بتلالها الزرقاء وبأشجار « اللادن » المعتمة والتى ينمو على أرضها الشاحبة أناس نحيلون وطيور وشياه هزيلة ، ويخرج الى الطريق نساؤها وأطفالها وشيوخها ويودعونك ويقولون لك :

ـ نعلم برغم غبائنا أنك راحل عن بلاد الجوع الى جنة الأرض ، غير أن الغربة ستقسو عليك حتى تعود الى جحيمك هنا ، نعلم أنك ستفكر فينا كثيرا فى بداية الأمر وستكدح وتتألم غير أنك ستنسانا ان صادفتك السعادة ، حينئذ ننبذك ونحتقرك .

أما هذه العجوز فقد صاحت فى وجه ابنها بفم ملتو :

ـ اصعد وخذ مكانا ، اننى أبعث بحقدى الى السعداء الذين سيستقبلونك كما لو كنت كلبا ، ولسوف يتحول حقدى كله اليك أنت يوم تهجرنى وتتخيل نفسك سعيدا فى حين أن السعادة لا توجد الا هنا فى كوخك وبجانب أمك التى لا تحب أحدا ولا تخشى أحدا ، اذهب واذهبوا ياجيل الجبناء ، تصحبكم لعنتى .

لم نعد نرى الجزائر فقد أخفاها عن باخرتنا الضباب ، واكتسى البحر بزرقة داكنة ، امتد فوقنا شريط أخضر ثم انسابت سحابة وردية اختلطت بزرقة السماء الشاحبة . وبينما أشرق امتداد البحر وأعتمت السواحل الجزائرية ، وتموج الماء الاسود هادئا فكأننا فوق بساط مخملى تهزه يد خفية فى تخاذل ، راح السفين يرسم خطا فضيا عريضا يظهر ويتمحى دون انقطاع كالحلم الشارد . ونحن متلاصقون فى السفين ينظر بعضنا الى بعض دون أن نتبادل الحديث ، تطل من وجوه المسافرين الصرامة والخجل ويسيطر علينا احساس بأننا مقبلون على رحلة لن تخلو من مفاجآت .

تمددنا على مقاعد الاسترخاء ثم تحدثنا وصمتنا وأعدنا الحديث ، أو تذكر فيما تحدثنا يا سعيد ؟ أنا لا أذكر شيئا . غير هوة سوداء فى سرداب ممتد فى ظلمة الليل ، لا يختنق فيه المرء لأن النسيم يخطر فى حناياه . لم أكن أحس غير هدهدة الموج الدءوب المتواكبة مع الآلات ، وغير شكاة الأمواج التى تموت ثم تولد ثانية أقوى مما كانت من قبل وغير وخزات قلوبنا لهذا التقلب الغريب على طبيعتنا .

وفى اليوم التالى أثار اعجابنا البحر تحتضنه شمس الظهيرة وزرقة السماء وحراب الأمواج اللامعة تبرق ، وتخمد كأضواء مدينة بعيدة ، ويخيل للمرء أنه يلمح وسط الظلال البعيدة شفق بلاد « القبائل» الرمادى تغمره قطرات من ضوء منارات عدة .

وأخيرا جئنا الى أرض الأحلام الغريبة بعد أن عبرنا اليها منطقة مليئة بالضباب والرؤى

والخيالات والمياه السوداء .. لقد كانت حقا رحلة رائعة ..

أصيب سعيد بالتهاب فى الزائدة الدودية فى ثانى يوم لنا بباريس ، وحملته عربة الى مستشفى بروسيه حيث أجريت له عملية جراحية أسلم فى أثرها الروح . واجتمع النازحون من قريته « اغيل نيزمان » وأسهموا فى نفقات دفنه بمقبرة « بوبينى » .

يومها شرحت لممثلى القبائل العديدين المجتمعين بمقهى « الكسكسى » الجديد رأيى فى ألا يبعثوا بالجثة رفقا بأمه التى لن تحتمل الصدمة ، والابقاء على نبأ وفاته سرا فطالما تأخرت معرفتها له كان ذلك خيرا لها ، فقد توهمت أنها ستغضب لصمته وتظل تغضب حتى يضعف احساسها به .

وقالت لى أمى عند عودتى :

ـ تسلمت برقيتك ليلة العيد الصغير ، وبت فى فزع ، وأغلقت على نفسى البيت وبقيت كالبهيمة السجينة فى قفص ، وأوشكت أن أجن فقد تخيلتك أنت الميت لا سعيد ، كان ذلك هاجسا غريبا لا أقوى على رده .

لقد أردته « سرا مطلقا » ، وكان سرك هذا يقتلنى حتى أصبح الصباح ، فاذا بعشر رسائل تحمل كلها هذا النبأ فهنأت نفسى وذهبت ، كما أوصيتنى ، الى كل بيت أنصح أهله بالصمت .

ـ وأطاع الناس ..؟ ان ذلك لطف منهم !

ـ ان الناس يطيعون عادة فى مثل هذه الحالات ثم انه لم يطلب اليهم غير الصمت مدة أسبوع واحد حتى مضى العيد فسقطت أم سعيد مريضة وأصبحت جديرة بالشفقة .

تحدث الناس فى الدور والطرق وعند النافورات، وذهل الشباب أمام ظلم الموت الصارخ وجراءة الزمن الغريبة وهو يضرب أجمل شباب القرية وأجدرهم بالتقدير بدلا من أن يريح القرية من بعض كهولها ، بل منهم جميعا .

وانتشرت فكرة ابقاء أم سعيد بمعزل عن نبأ وفاة ابنها ، أما ابنتاها فقد كانتا قويتين تحتملان الصدمة فأخبرتا بالنبأ ، وكانتا حكيمتين فتصرفتا كما كان ينبغى ، وأخذتا ترجوان الآخرين أن يترفقوا بأمهما حتى لا تقتل نفسها أو تجن ، ثم عمدت الفتاتان الى تهديد من يحاول ابلاغ أمهما بالنبأ ، وكانتا لا تتركانها وحدها فى الدار فالناس يشردون كثيرا عندما يتحدثون وهم كذلك أشرار فى بعض الأحايين .

أما زوجة سعيد فقد ذهبت لقضاء العيد مع أسرتها لكنها لم تعد . وغلفتها عزلة كئيبة .. انها امرأة انتهت ولم يعد لها أن تأمل شيئا ، سيحول الرجال أنظارهم عنها الى الأبد وسيقولون دائما « انها امرأة أكلت زوجها » .

وقطع هذا الحديث ما بين الأسرتين من صلات قديمة ، وقام العداء بينهما مكان الود السابق ونشب بين أختى سعيد وامرأته السابقة عراك بقيت مرارته .

ثم أخذ بعض الناس يظهرون تذمرا قائلين : « لماذا ننقذ أم سعيد من مأساتها على حين يتجرع غيرها الأحزان ولا يشفق عليهن الجيران » وذهب الصباغ فى أمسية امتلأت فيها الدور وخلت الطرقات فصرخ بالنبأ على باب أم سعيد التى أطلقت زئيرا حادا تنهدت له الجارات مرتاحات وأسرعن الى بابها لمشاركتها فى نواحها .

خرجت الفتاة الكبرى مسرعة وأنشبت أظافرها فى عنق الصباغ ولم تتركه الا لاهثا ينتفض . حتى التقطته بعدها احدى المحسنات فخففت عنه بوعاء من « الكسكسى » الساخن ، وربما كانت هى التى عهدت اليه بمهمة ابلاغ الأم نبأ وفاة ابنها ، ولكن الأختين نجحتا فى اقناع الأم بكذب هذا النبأ وسرتا عنها ثم فكرتا بعد ذلك فى أن تشوها أخاهما فى عين أمهما لأنه نسيهن بهذه الجفوة الوحشية ، وقد ظنتا أن فى ذلك ماقد يخفف عن أمهما وقالتا :

ـ ان سعيدا يا أم لايفضل الموتى فى شىء ، ففيم ينفعنا ؟ لقد ربيناه ، ودللته أنت كما يدلل العصفور الصغير حتى اذا كبر طار واختفى .

وتجيب أمهما :

ـ اننى أفضل موتكما أنتما معا . أو تجهلان مكانه فى قلبى ؟

ـونحن يا أماه أوليس لنا بجانبه مكان ؟

ـ أبـدا يا ابنتى · لقد احتل سعيد منذ زمن بعيد كل قلبى وسيبقى كذلك مهما فعل ·

وأكملت أمى القصـة بالنغمة الرتيبة التى يقص بها القصص على الأطفال لجلب النعاس الى عيونهم ·

وأخذت أم سعيد تنطفىء شيئا فشيئا وان بقيت قدرتها على الحديث بعد أن أصبحت نحيـلة عجفاء شفافة ·

انها لم تبـرأ من المرض الذى اتفق أن أصيبت به يوم وفاة ولدها ، أليس ذلك المرض الذى دهمها بعد أسبوع من رحيلكما الى فرنسا هو الحـزن ؟ الرحيل والشائعات والنسيان ·

النسيان الكامل المفزع بالنسبة لأم كان قلبهـا لا يخفق الا لابنـها ، عام ·· عامان ·· ثلاثة ·· ولا شىء غير الهواجس ، والهواجس ياولدى تقرض مثل المرض الذى لا شفاء منه · ثم ان الأمل كذلك يهدم الانسان لأنه لكى يتجدد يمتص قوتك أنت · كان عليها أن تكتشـف كل يوم أسبابا للأمل وأن تجد تفسيرات طيبة لأحلامها السيئة ولكلمـات العرافين الغامضة ولاشارات الفأل وهى وان لم تكن تتحدث طيلة الوقت عن سعيد الا أنه كان يشـغل فكرها دائما ·

واستطردت أمى تقول :

وحين ذهبت لأراها آخر مرة لم تحدثنى الا عن سعيد قائلة :

ـ كان عليه أن يأتى هو بدلك ، اننى سـعيدة برؤيتك فلا تغادرينى واقتربى منى ، أما هو فانى واثقة من مجيئه لو أنه رآنى فى حالتى هذه ··· قد تظنين أننى أخـرف ، اننى أعلم أن ابنك يكتب لك ويرسل لك النقود ، أما سعيد فجاحد ، لقـد ضل ولم يهده أحد · غير بلاده ومع هذا فهل يمكن أن ينسانى أو أن يتوقف عن حبى ، لا تشـوها أخاكما ياابنتى فاننى أنتظره وستريان ·

ثم طلبت أن ترفع قليلا · يالها من هيكل بائس متداع ·

رفعنـاها ، ووضعنا لها وسادة ، فأدارت على الحاضرين نظرة غريبة نافـذة كما لو كانت قادمة من بعيد ثم عائدة الى بعيـد أيضا · الى أبعد من أفكارنا الخبيثة وأضافت :

ـ آه يا ابنتى أن سعيدا لن يأتى · وقد ضقت أنا بانتظاره سأذهب اذن لأبحث عنه فلأقم ولأخرج فقد ضقت ·· ضقت ·· ضقت ·· »

وأسرعت ابنتاها لتضماها على الوسـادة التى انزلق عنها رأسها لكنها كانت قد غابت عن وعيهـا غابت وأسلمت الروح ·





كتاب الشهر

أوديب وإخناتون

بقلم : إيمانويل فليكوفيسكى

عرض وتقديم :

فاروق فريد

كانت الأساطير اليونانية ولا تزال موضع جدل ونقاش بين علماء الدراسات القديمة . وقد درس الكثيرون منهم علم الأساطير وحاولوا تحليلها والوصول الى دور الخيال الاغريقى فى نسجها . ولكن المشكلة التى اعترضت طريقهم هى وضع الأسطورة بين التراث اليونانى : فهل كانت لونا من ألوان الأدب الشعبى أم كان أبطال الاساطير أشخاصا حقيقيين ؟.. وهل كانت أحداث الاسطورة أحداثا تاريخية وقعت بالفعل ثم تدخل الخيال الاغريقى فى نسجها فخرجت الينا فى هذا الثوب الاسطورى ؟ هذا مايحاول « امانويل فليكوفسكى » ايضاحه فى كتابه « أوديب واخناتون » ، فتناولا أسطورة « أوديب » بالتنقيب عن أصلها بين طيات التاريخ القديم ليعثر عليه فى شخص « أمنحوتب الرابع » أو « اخناتون » فرعون مصر .

لقد خلبت شخصية « أوديب » ألباب القدماء والمحدثين وكان لها أثر عميق فى أدب الاغريق القدماء ومسرحهم كما كان لها اعمق الأثر فى آدابنا المعاصرة ، وكذلك فى ميدان التحليل النفسى .

يبدأ « فليكوفسكى » كتابه بتحليل أسطورة « أوديب » كما وردت عند كتاب الاغريق وشعرائهم . وهى تتلخص فيما يلى : « لم يرزق « لايوس » ملك « طيبة » وزوجته « جوكستا » أطفالا لزمن طويل . وفجأة حملت الملكة ، ولكن جاءت نبوءة تقول بأن الطفل الذى سيولد سيقتل أباه ويتزوج أمه . لذلك فقد سلم الملك طفله عند ولادته لخادم ليحمله الى بقعة نائية لا حياة فيها ويتركه هناك ، وقدماه مثقوبتان ، حتى يلقى حتفه. ولكن يأتى راع ينقذ الطفل ويعتنى به هو وزوجته . ثم يحمله معه الى « كورنثه » حيث تبناه الملك « بوليبوس » وزوجته « ميروبى » ، وأطلقا عليه اسم أوديب بعد أن لاحظا تورم قدميه.

ولمابلغ أوديب شبابه ذهب الى معبد « دلفى » ليستطلع مشيئة الآلهة ، فتخبره النبوءة ، بأنه قدقدر له ان يقتل اباه . فيخشى العودة الى « كورنثه » ، ويهيم على وجهه فى اماكن نائية . وفى أثناء تجواله يلتقى فى الطريق بأبيه الحقيقى الملك « لايوس » الذى كان مسافرا بعربته . وتباطأ الشاب فى اخلاء الطريق للعربة فيضربه السائق بسوطه ، فتثور ثائرة الشاب ويقتل السائق والملك ويواصل سيره حتى يقترب من مدينة « طيبة » . وكان يحرس الطرق المؤدية الى المدينة وحش على هيئة فتاة لها أجنحة ، أطلق عليه اسم « أبو الهول » وكان هذا الوحش يستوقف كل من يتجه الى المدينة ويلقى عليه لغزا ، فاذا أجاب هذا المسافر الاجابة الصحيحة تركه يمر ، أما اذا لم يتوصل الى الاجابة السليمة قتله ، وهذا ما كان يحدث بصفة مستمرة. واستوقف الوحش « أوديب » والقى عليه هذا اللغز : من ذا الذى يمشى على أربع سيقان فى الصباح وساقين فى الظهيرة وثلاث فى المساء ؟ فأجابه أوديب بأنه الانسان ، فهو يحبو على قدميه ويديه وهو طفل، ثم يمشى على ساقيه وهو شاب ثم يتكىء على عصاه وهو فى شيخوخته . فيصعق « أبوالهول » من هذه الاجابة الصحيحة ويلقى بنفسه من فوق قمة الجبل ليلقى حتفه. ويدخل أوديب بلدة « طيبة » فيستقبله مواطنوها بترحاب بالغ لانه خلصهم من شرور هذا الوحش . ولكى يعبروا عن شكرهم له نصبوه ملكا عليهم . ومن ثم كان عليه أن يتزوج ملكتهم التى ترملت أخيرا .

وعاش « أوديب » فى سعادة وهناء مع زوجته « جوكستا » ، وانجب منها طفلين هما « بولينكيس » و « اتيوكليس » ، وطفلتين هما « أنتيجونى » و « اسمينى » . وفجأة تحل كارثة بالمدينة طاعون او مجاعة أو فاجعة ـ فيتجهون الى النبوءة لكى يعلموا

سبب سخط الالهة عليهم ، فتاتيهم الاجابة بانه يعيش بينهم ابن قتل اباه ، ولكى يزول سخط الالهة يجب قتله أو نفيه بعيدا عن المدينة . ويبدأ البحث عن الابن القاتل ، ويسال العديدون ـ من بينهم الخادم الذى حمل الطفل والراعى الذى انقذه ـ وتبدا الامور تتعقد فى وجه اوديب ، فيستدعى العراف « تيريسياس » الضرير ، ليفسر له الامور ، وحين يفصح العراف عن الحقيقة تنزل على اوديب واسرته نزول الصاعقة ، فتشنق « جوكستا » نفسها ويتخلى أوديب عن العرش ويفقأ عينيه ، ثم يطرد من المدينة وتصحبه « أنتيجونى » ابنته من أمه. ويتولى السلطة فى المدينة « كريون » اخو « جوكستا » ، ويدبر الأمور على أن يتولى « بولينيكس » الابن الاكبر العرش لمدة عام على أن يتخلى عنه لأخيه « اتيوكليس » ويسترده بعد عام آخر. ولكن عندما حان الوقت ليتسلم « بولينكيس » العرش ، رفض اخوه اتيوكليس بتحريض من « كريون » . فقام « بولينكيس » بتعبئة جيش ضرب الحصار حول مدينة « طيبة ». وعند الابواب السبع لمدينة « طيبة » التقى سبع قادة من كل جانب فى نزال منفرد ، وقتل كل من الاخوين الاخر . واصدر « كريون » الذى اصبح ملكا أمرا بتحريم دفن « بولينكيس » لأنه شن الحرب على شعبه ومدينته ، بينما أقام طقوسا جنائزية فخمة « لاتيوكليس » ودفنه فى مقبرة هائلة واشرف هو بنفسه على سير الجنازة . ولكن « أنتيجونى » لم تحتمل أن تترك أخاها فى العراء تنهش جثته النسور والكلاب ، فعصت أمر « كريون » ودفنت اخاها ، فكان مصيرها الحبس فى كهف حتى ماتت » .

هذه الأسطورة فى خطوطها الرئيسية مستقاة من ثلاثية « سوفوكليس » و « أوديب ملكا » و « أوديب فى كولونا » و « انتيجونى » . وقد اختلف بعض الكتاب القدماء فيمايختص بتفاصيل الاسطورة . فمنهم من يقول أن « أوديب » لم ينجب كل اولاده من « جوكستا » ، بل أنجب بعضهم من زوجة أخرى له هى « اوريجانيا » ، ومنهم من يقول أن « أوديب » لم يقتل أباه فى لقاء عابر ، بل لينتقم من « لايوس» لانه غرر بشاب يدعى « خريسبوس » واعتدى عليه ، وبذلك انشأ علاقة غير طبيعية على ارض اليونان ، ومنهم من يقول أن « أوديب » لم يترك « طيبة » الا عندما طرده ابنه الاكبر « بولينكيس » بعد أن تربع علىالعرش . وعند تحديد الاسطورة تحديدا زمنيا نجدان الحرب التى شنها « بولينكيس » على طيبة حدثت قبل نشوب حرب طروادة بعشرين عاما ، وبذلك تكون فى أوائل القرن الثانى عشر قبل الميلاد تقريبا .

وليس هناك ما يدل على أن اوديب شخصية تاريخية . اذ لم يعرف أحد من القدماء أو المحدثين اين دفن « أوديب » ، كما انه لم يعثر على أية مقبرة تنسب الى أبطال الاسطورة ، بل ولم تكشف لناالحفريات عندليل واضح تخلف عن أوديب وأسرته . واذا افترضنا أن قصة أوديب قصة تاريخية ، واذا فحصنا القصة فحصا دقيقا لنضع ايدينا على ما هو تاريخى وما هو اسطورى بها ، فاننا نجد ان الفقرة الخاصة « بابى الهول » تنتمى دون شك الى الجانب الاسطورى . اذ لم يكن «أبو الهول» من المخلوقات التى ألفها اليونان مثل « المينوتاورس » و « الكنيتاور » و « ميدوسا » وغيرهم .

وقد حدث بالفعل ان عثر على تماثيل عديدة له فى « كريت » و « ميكيناى » وبلاد اليونان ، الا انها لم تكن اغريقية بل مستوردة من « مصر » . فلا شك فى أن تمثال « أبى الهول » الضخم الموجود بالجيزة فى مصر هو أقدم وأضخم تمثال عرفه العالم القديم ، اذ يرجع تاريخه الى المملكة القديمة ، فقد بناه « خفرع » الذى ينتمى الى الأسرة الرابعة (٢٧٤٠ - ٢٥٨٠ق.م). وهذا يدل على ان « أبا هول » مصر اقدم بكثير من اسطورة « اوديب » .

ويتالف « أبو الهول » من وجه انسان يتنوع على حسب الملك الحاكم ، وجسد أسد أو لبؤه . وكان الغرض هو اظهار الملك وتصويره على انه اله قوى ، لأن « أبا الهول » نفسه كان الها . وقد حاول لفيف من علماء المصريات الوصول الى سر هذا المخلوق ، وأخيرا نجح الاستاذ « ادوارد نافى » فى حل هذا اللغز فى عدة مقالات تحت عنوان « تدمير البشر على يد الالهة » (*) كتبها استنادا على نقش دينى عثر عليه فى مقبرة الملك « ستى »، وفحواه أن الالهة قد انتدبت الالهة « هاتور » ، وهى على هيئة « تفنوت » أو « سخمت » ، لتعاقب من لا يرضخون لمشيئةالالهة وتقتلهم بلا رحمة . وبين عامى ١٩٠٢ - ١٩٠٦ قام « نافى » بتقديم دلائل قوية مستندة على نصوص قديمة تبرهن على أن « أبا الهول » ما هو الا تمثال يصور الالهة «تفنوت» أو «هاتور» أثناء قيامها بعملية « تدمير البشر » . وانتشرت تماثيل أبى الهول فى كل أرض مصر ، فقد عثر على تماثيل عديدة له على التلال التى تطل على مدينة « طيبة » المصرية . وكانت مدينة «طيبة » قد اصبحت عاصمة مصر جميعها أثناء حكمالاسرة الثامنة عشر ، بعد أن كانت عاصمة مصر العليا فقط ، بينما كانت «منف» عاصمة مصر السفلى . وهذه التماثيل المقامة على التلال كانت تحرس الطرق القادمة من الغرب والمؤدية الى مدينة طيبة . وأمامنا من النقوش ما يبرهن على ان أبا الهول كان يتقبل الذبائح البشرية ، فيكون بذلك «مدمر للبشرية» والالهة «هاتور» مثل « أبى هول » طيبة اليونانية الذى كان يقتل كل من يصادفه .

وهناك شىء آخر مشترك بين مصر القديمة وبلاد اليونان ، الا وهو مدينة «طيبة » . فهناك بلدة طيبة المصرية ذات المائة باب التى تقع فى أعالى النيل ، ومدينة طيبة اليونانية ذات السبع أبواب التى تقع فى اقليم « بيوتيا » ، وكلاهما يحرسه « ابو الهول » : ابو الهول الذى يقف على تلال طيبة المصرية ليحرس الطرق المؤدية اليها ، وأبو الهول الذى التقى به أوديب وهو فى طريقه الى داخل المدينة . ومدينة « طيبة » اليونانية ترتبط باسطورة أوديب ارتباطا تاما . ولكن ليس هناك مجال للشك فى ان « طيبة » المصرية هى اقدم المدينتين وأعظمهما ، ولم تكن طيبة اليونانية سوى صدى لها تردد على أرض اليونان . أما بالنسبة « لأبى الهول » فقد يبدو مختلفا عن « أبى هول » مصر لأنه صور فى الاسطورة على هيئة فتاة لها أجنحة . ولكن فى أثناء حكم الاسرة الثامنة عشرة المصرية (١٥٤٦ - ١٣١٩ ق.م.) ، وفى أيام « أمنحوتب الثالث » بالذات (١٤١٢ - ١٣٧٥ ق.م) هو وزوجته الملكة « تى » ظهرت تماثيل عديدة لأبى الهول وهو على هيئة فتاة ذات ثديين لها أجنحة ، أما الجسد فقد كان جسد اسد او لبؤة ، بل عثرنا على بعض الصور للملكة « تى» نفسها

(*) Edouard Naville «La destruction des hommes par les dieux. D'après une inscription mythologique du tombeau de Seti I, à Thèbes», Transactions of the society of Biblical a:chaeology, IV (1876), part 1, pp. 1-19.

وهى على هيئة ((أبى الهول)) بأجنحتها وثدييها . وعلى ذلك لم يكن ((أبو الهول)) حارس مدخل مدينة طيبة اليونانية جديدا فى صورته ، بل كان نسخة من أصل ظهر منذ زمن بعيد فى أيام حكم الملك ((امنحوتب الثالث)) وزوجته الملكة ((تى)) .

فاذا ما حاولنا أن نعقد مقارنة بين الملك ((لايوس)) وزوجته ((جوكستا)) والدى ((أوديب)) وبين ((أمنحوتب الثالث)) وزوجته ((تى)) والدى ((اخناتون)) لنظهر أوجه الشبه بينهما ، فلن يصعب علينا ذلك . فنحن نعلم من الوثائق القديمة أن الملكة « تى » قد وضعت طفلا لم يذكر أو حتى يشار اليه فى أى نقش من نقوش هذه الفترة ، ولم يظهر على مسرح التاريخ المصرى الا عندما جاء بعد وفاة أبيه يطالب بالعرش . وكان هذا الابن هو ((أمنحوتب الرابع)) أو ((اخناتون)) . وكان أبوه ((أمنحوتب الثالث)) مولعا بالصيد ، فكثيرا ما كان يخرج فى عربته الى صحراء مصر ليزاول هذه الرياضة . ولما تقدم به السن ضعفت شخصيته وزادت سيطرة الملكة «تى» عليه . فانغمس فى الملذات انغماسا تشمئز منه الانفس ، حتى ليقال عنه انه أنشأ علاقة جنسية مع ابنة له ، كما أوضح ذلك الاستاذ ((انجلباخ)) . *

وأصبح مسلكه فى الحياة يتصف بالشذوذ حتى انه عثر على صور له وهو يرتدى ملابس النساء ، وهذه أول حالة من نوعها فى تاريخ كل فراعنة مصر . وهذا ما يدفعنا الى الاعتقاد بانه كان مصابا بالشذوذ الجنسى ، أو بما يعرف باسم ((العشق الاغريقى)) ، والا لما سمح لفنان بأن يرسمه وهو على هذه الحالة.

والغريب أن هذا النوع من العشق لم يكن غريبا على أرض اليونان ، اذ ماجاء القرن السادس والخامس قبل الميلاد حتى كانت هذه العلاقة منتشرة انتشارا واسعا بين الاغريق دون أن تعتبر شيئا مشينا ، بل حتى آلهتهم أنفسهم اتصفوا بهذا الشذوذ ، اذ وقع ((ذيوس)) كبير آلهتهم فى غرام شاب يدعى ((جانيمين)) فكيف اذن ينظر الاغريق الى علاقة الملك لايوس بشاب نظرة ازدراء ويستحق أن يلقى جزاءه لفعلته هذه كما ورد فى الأسطورة ؟ .

ان هذه العلاقة لم تكن منتشرة فى أرض مصر ، بل كانت شعوب الشرق الأوسط القديم عامة تنظر اليها على أنها جرم لا يغتفر يجب أن يعاقب من يقترفه عقابا صارما . وليس أمامنا دليل أقوى من عقاب قوم ((لوط)) عندما حاولوا أن يعتدوا على ضيوفهم . وهذا يدل على أن منبع هذه الفقرة الخاصة بالشذوذ الجنسى فى الاسطورة لم يكن أرض اليونان ، بل كانت أرضا يعتبر فيها هذا الشذوذ خطيئة تثور لها السماء .

أما عن نهاية امنحوتب الثالث فيحيط بها الغموض . اذ ينقطع ذكره تماما فى العام الحادى عشر من حكمه . ويبدو أنه قد لقى حتفه وهو فى احدى جولاته فى صحراء مصر للصيد ، تماما مثلما لقى لايوس حتفه وهو فى تجواله .

أما عن ((أوديب)) هو الآخر ، الذى وفد الى بلدة طيبة وهو غريب عليها ، فقد لا يكون يونانيا . فقد كان ((أمنحوتب الرابع)) أو اخناتون غريبا على أرض مصر كذلك . بل عندما تولى الحكم لم يكن يعلم شيئا من أمور البلد وسياستها ، ومن المرجح أنه قضى طفولته ، وربما شبابه ، بعيدا عن أرض مصر ، فى سوريا أو متنقلا من بلدة الى أخرى . فلم يرد اسمه كما ذكرنا فى أى نقش من نقوش أبيه رغم أنه كان الوريث الشرعى للعرش،

* Engelbach, in Annales du Service, XL (1940) pp. 153-57.

ولم يرسم أبدا مع أبيه مثل باقى أفراد الاسرة المالكة . فهناك عدد كبير من الصور ((لامنحوتب الثالث)) وزوجته وبناته ، لكن لا وجود لابن بينهم . وقد عثر على بعض الخطابات فى ((تل العمارنة)) (وهى اخت ـ آتون القديمة ـ مدينة اخناتون) مسجلة على لوحات كان قد أرسلها ((دشراتا)) ملك ((الميتانيين)) الى اخناتون . وما تتضمنه هذه الرسائل يشير الى ان اخناتون كان جاهلا كل الجهل بأمور الدولة وسياستها ، اذ يخبره الملك فيها بانه كان على علاقة طيبة بأبيه وعليه أن يسأل أمه فى ذلك فهى التى تعلم كل شىء . وتدل هذه الخطابات على أن اخناتون لم يكن موجودا فى طيبة على الأقل قبل موت أبيه بعدة سنين ، فكيف يكون وريث العرش جاهلا بعلاقات الصداقة بين أبيه وملك آخر يعد من أعظم ملوك ذلك العصر ؟! واذا قارنا وضعه هذا بوضع ((أوديب)) ، لوجدنا أنه ، مثل أوديب تماما ، قد قضى طفولته وشبابه خارج بلدته . ولم يعد اليها الا بعد وفاة أبيه ليتربع على العرش .

وهناك دليل قوى يشير الى مدى الترابط بين ((أوديب)) و ((اخناتون)) وهو اسم البطل الاسطورى نفسه . فنحن نعلم أن ملك كورنثه وزوجته قد أطلقا عليه اسم ((أوديب)) ، ومعناه ((ذو القدم المتورمة)) . واذا ما تأملنا كل ما تخلف من صور وتماثيل لاخناتون فى بلدة ((تل العمارنة)) وغيرها من مدن مصر للاحظنا شذوذا فى تكوين اخناتون الجسمانى . فنصفه السفلى متضخم بينما نصفه العلوى نحيل . وهذا التضخم واضح فى فخذيه بالذات . وقد يقول البعض أن ((أوديب)) هو ((ذوالقدم المتورم)) بينما أفخاذ اخناتون هى التى كانت متورمة . ولكن يكفى التفسير اللغوى لاثبات الارتباط بينهما . فكلمة قدم Paus فى اللغة اليونانية تطلق على كل الساق ، من القدم حتى نهاية الساق ، وليس فى اللغة اليونانية لفظ يفرق بين أجزاء الساق . أما بالنسبة للغة المصرية القديمة فان كلمة « ر ـ د » «R-d» تطلق على الساق أو القدم ولا يوجد ما يميز بينهما. وبالتالى فان كلمة أوديب من الممكن أن تعنى ((ذو الفخذ المتورم)) وهذا ما ينطبق على اخناتون كما هو واضح من جميع صوره وتماثيله دون استثناء .

ولكن هل حدث لاخناتون ما حدث لأوديب عند ولادته ؟ هل حاول أبوه التخلص منه هو أيضا ؟ لو فحصنا كل النقوش التى عثرنا عليها عن اخناتون نجد أن هناك نعتا يلحق باسمه بصفة مستمرة ، وهو ((ذلك الذى تخلف ليعيش طويلا)) . وهذا يشير الى أن اخناتون قد تخلف عن حادثة ، أى أنه أجريت محاولا للتخلص منه ، ولكنه تخلف ليعيش طويلا)) . والغريب أن عادة استشارة النبوءة لم تظهر فى التاريخ المصرى القديم الا فى عهد الاسرة الثامنة عشرة ، فهناك الكثير من الصور تصور ((امنحوتب الثالث)) أبا ((اخناتون)) وهو يستشير النبوءة . وكانت نبوءة ((آمون)) هى أكثر النبوءات المصرية شهرة مثلما كانت نبوءة ((دلفى)) ببلاد اليونان . وكان الفراعنة يستشيرون نبوءة ((آمون)) فيما يختص بالخلافة . ولابد أنه هناك علاقة بين ما نطقت به النبوءة وبين ابعاد اخناتون عن أرض مصر ، اذ من الجائز أن تكون النبوءة قد نصحت بالتخلص منه وهو طفل ، فكان ابعاده عن أرض مصر وسيلة للتخلص منه .

وهناك فقرة فى الاسطورة يجب أن نجد أصلها فى القصة التاريخية . فعندما نجح ((أوديب)) فى حل لغز ((أبى الهول)) ،

ألقى « أبو الهول » بنفسه من فوق قمة الجبل ليلقى حتفه ، هل حدث هذا لاخناتون ؟ هل التقى « بأبى الهول » ثم اضطره الى القاء نفسه من فوق قمة الجبل ؟ ان من يزور مدينة طيبة المصرية يستطيع ان يرى عل سفح جبلها الغربى عدة تماثيل لأبى الهول وقد القيت على وجهها بصورة تجعلنا نعتقد انها قد وقعت من فوق الجبل . ولكن لماذا وقعت هذه التماثيل ؟ وهل كان اخناتون هو الذى دفعها ؟ من المعروف أن أهم ما اشتهر به اخناتون هو اصلاحه الدينى ، فقد كان أول من توصل الى فكرة التوحيد فى صورة الاله « آتون » . وكان الاله « آمون » فى عهد « أمنحوتب الثالث » هو كبير الالهة المصرية وأعظمهم ، وكان يدلى بنبوءته عن طريق تمثال لأبى الهول فى طيبة ، فهناك عدة صور لأبى الهول والذبائح البشرية تقدم له على أنه لسان حال الاله آمون . ومن الجائز أن اصلاح « اخناتون » الدينى كان دافعه كرهه الشديد للاله آمون للنبوءة التى نطق بها ضده ، عن طريق تمثال أبى الهول ، فقد ازال كل ما تحتويه النقوش من اشارات لهذا الاله ، كما أزال اسم ابيه امنحوتب الثالث لتنفيذه لنبوءة هذا الاله ، وألقى بتماثيل ابى الهول الحارسة لطيبة من فوق قمم الجبال لأنها كانت لسان حال هذا الاله . وهناك عالم من تلاميذ « فرويد » لم يطل به العمر هو « كارل ابراهام » كتب مقالا نشره فى المجلد الاول من اعمال « فرويد » تحت عنوان : « أمنحوتب الرابع أو اخناتون » . وفى رأى « ابراهام » أن اصلاح اخناتون الدينى لم يكن سوى تعبير عن ثورته ضد أبيه ، او بالاحرى ذكرى ابيه. اذ ازال اسم امنحوتب الثالث من النقوش، بل غير اسمه هو نفسه لأنه يحمل نفس اسم أبيه وجعله اخناتون ، ولم تكن دعوته للاله « آتون» سوى الغاء لابيه والهه. وقد وصل به الحقد على ابيه الى درجة أنه منع دفن أمه بجوار زوجها كما كان متبعا . وقد ادرك « ابراهام » أن « اخناتون » كان مصابا بعقدة « أوديب » ، ولكنه لم يفكر فى ان يكون اخناتون هو النموذج الاصلى لأوديب . وازالته لاسم أبيه من النقوش كان هدفه هو اهلاك روحه لأنه اذا أزيل اسم المتوفى هلكت روحه . بل ذهب الى أبعد من ذلك ، فلم يحتمل أن ينسب الى أبيه أمنحوتب الثالث ، وأزال من على النقوش الاسم الملحق باسمه وهو « ابن أمنحوتب » ونقش مكانه « ذلك الذى يعيش فى الحقيقة » بل أصر على أنه هو الذى أنجب نفسه ، مثلما انجب الاله « رع » نفسه ، وكان معروفا عن « رع » أنه كان « زوجا لأمه » .

واذا ما تركنا الشخصيتان الاساسيتان فى الاسطورة وهما : « أوديب » و « لايوس » ، وحاولنا أن نجد المقابل التاريخى للشخصيات الاخرى ، لم تواجهنا عقبات جسام بفضل تقدم علم الحفريات . فهناك فى أسطورة « أوديب » شخصية الخادم الذى تسلم الطفل ليتخلص منه ، ولكنه انقذه من الهلاك بان اعطاه لراع يتولى أمره . واذا ما انتقلنا الى قصة اخناتون وجدنا انه فى السنة الخامسة من حكمه قرر أن يبنى مدينة خاصة به يتعبد فيها هو واتباعه لالهه «آتون » ، وهى مدينة « اخت ــ آتون » (تل العمارنة الحديثة) الواقعة بين « منف » و « طيبة » وقد اعتزل اخناتون فيها وأقام قصرا له ولعائلته ومنازل للنبلاء وعامة الشعب . وقد عثر فيها على مقابر للنبلاء فى مجموعتين : احداهما فى الشمال والأخرى فى الجنوب . والمجموعة الجنوبية تحتوى على مقابر ذوى الشان فى المدينة أمثال وزير الخارجية ، والكاتب الخاص ، وحاكم المدينة ، وقائد الجيش . وبين هذه المقابر توجد مقبرة وهبت لشخص يدعى « بارنفر » ينحدر من أصل غير نبيل . وتقع هذه المقبرة بجوار مقبرة الكاهن الأعظم للاله « آتون » مما يؤكد ان هذا الشخص كان ذا مكانة هامة . وفى مقبرته توجد لوحة تصور زوجته وهى تستقبله بعد ان اغدقت عليه الألقاب والهبات الملكية . وقد تعجب الأستاذ « رانك «H. Ranke» » عالم المصريات لهذه اللوحة . فكيف يغدق على رجل من عامة الشعب مثل هذه الامتيازات ويقول : « يبدو أنه منح هذه الامتيازات لوجود علاقة قديمة بينه وبين الملك ، اذ كان يخدم الملك فى طفولته » . ومن الواضح أن « بارنفر » هذا لم يكن سوى خادم فى القصر . والغريب أن اخناتون الذى لا يرد ذكره الا وهو يتربع على العرش يشعر بالامتنان لخادم قدم له خدمات جليلة حين كان طفلا . وهذا يدعونا الى الاعتقاد بان « بارنفر » هو النموذج الاصلى للخادم الذى أنقذ أوديب من الهلاك .

وهناك شخصية أخرى فى الاسطورة كان لها دور كبير فى احداثها ، وهى شخصية « كريون » أخو جوكستا وخال أوديب فى نفس الوقت . وهو الذى قدم أخته بمحض رضاه لأوديب ليتزوجها ، وعضد أوديب وعمل على الاعلاء من شأنه ، كما انه هو الذى ثار ضد أوديب فى النهاية واستولى على العرش . واذا افترضنا أن « اخناتون » تزوج أمه الملكة « تى » (وهذا ما سنناقشه) فهل كان لهذه الملكة أخ لعب دورا خطيرا فى قصة اخناتون ؟ ان المقبرة الواقعة فى أقصى الجنوب نحتت خصيصا لشخص يدعى « آى » . ومظهر هذه المقبرة يدل على ان هذا الرجل كان شخصية لها أهميتها الكبرى فى مجتمع مدينة « آخت ــ آتون » . وهناك لوحة فى هذه المقبرة تصور « آى » وزوجته وهما يتسلمان الهبات والمطايا من اخناتون وزوجته « نفرتيتى » . وليس هناك شك فى أن « آى » كان ذا نفوذ قوى أيام اخناتون ، وازداد نفوذه أثناء حكم « توت عنخ ــ آمون » . وعلى هذه اللوحة نقشت الالقاب العديدة التى كان يتمتع بها ومن بينها « أبو الآلهة » و « الأب المقدس » و « رئيس الفرسان » ، كما تمتعت زوجته أيضا بألقاب شرفية كثيرة . ولقب « أبو الآلهة » اطلق قبله « يويا » أبو الملكة « تى » وحمو الملك « أمنحوتب الثالث » ، وهذا مما يدعونا الى الاعتقاد بأن « آى » كان أخا الملكة « تى » لحمله هذا اللقب من بعد « يويا » أبيه . وقد فسر الاستاذ « س. الدرد «C. Aldred» » علاقة « آى » بالبيت الملكى فى مقالة كتبها ، برهن فيها بدلائل علمية سليمة على أن « آى » كان ابن « يويا » و « تويا » والدى الملكة «تى»، وبذلك يكون أخا للملكة « تى » . كما برهن هذا العالم فى نفس المقالة على ان « آى » كان كذلك أبا الملكة « نفرتيتى » زوجة « اخناتون » وايده الكثيرون من علماء المصريات فى هذه الاراء . وقد اغدق على « آى » لقب « أبى الآلهة » أو « الأب المقدس »، وهو ما حمله « يويا » من قبل . وقد استنتج الاستاذ «الدرد» من ذلك ان معنى هذا اللقب هو « حمو الملك » اذ كان « يويا » حما امنحوتب الثالث ، كما كان « آى » حما « اخناتون » .

A. Erman — H. Ranke, Aegypten und Aegyptisches Leben im Altertum (1923), pp. 133 34.
C. Aldred, «the end of the El-Amarna period», Journal of Egyptian Archaeology, XLIII (1957), pp. 30-41.

ولقد جاء فى الاسطورة اليـــونانية أن « أوديب » تزوج أمه وعاشرها وانجب منها اطفالا ؟ فهل عاشر اخناتون أمه معاشرة الازواج ؟ وهل انجب منها اطفالا ؟ لقد اكتشفت المقبرة الواقعة فى أقصى الشمال من المجموعة الشمالية ، ويدل مظهرها على أنها أعدت لدفن شخصية تعتز بها العائلة المالكة (١). وهذا الرجل يدعى « هويا » . وقد سجلت على جدرانها الوظـــائف التى اسندت اليه وهى « المشرف الاعلى على البيت الملكى والخـزانة المزدوجة ، والمشرف على حريم ام الملك والزوجة الملكية العظيمة « تى » . وتظهر الملكة « تى » فى رسوم هذه المقبرة بصــورة متكررة تدل على انها كانت تتمتع بمكانة مرموقة . وقد نفهم من الجملة : « مشرف على حريم ام الملك والزوجة الملكية « تى » ان المقصود بها هو ام الملك الحالى وزوجة الملك الراحل . ولـكن هناك ما يتناقض مع هذا الاستنتاج . فقد بنيت مقبرة « هويا » فى العام الثانى عشر من حكم اخناتون كما هو مدون عليها ، أى بعد مرور اثنى عشر عاما على وفاة امنحوتب الثالث زوج الملكة « تى » . ومما يدعو للدهشة أن تحتفظ الزوجة بحريم لزوجها الذى توفى منذ اثنى عشر عاما . ومن الواضح أن « هويا » قد عين فى مركزه هذا من قبل اخناتون . ولكن لماذا يهتم اخناتون بوجود حريم لأمه ويعين له مشرفا ؟ وقـــد نجد تفسير ذلك فى اللوحتين الاخريين المرسومتين فى مقبرة « هويا » . ففى كل منهما يجلس اخناتون مواجها للملكة « تى » بينما تجلس « نفرتيتى » خلفه . ويضع كل من اخناتون ونفرتيتى على راسيهما غطاءين بسيطين للراس ، فى حين تضع « تى » على رأسها تاجا مزدوجا به قرص الشمس . وهناك أميرتان صغيرتان تجلسان بجوار « نفرتيتى » فى حين تجلس اميرة اخرى صغيرة بجوار المـلـكة « تى » هى الاميرة « بكتاتن » . وقد ذهب الاعتقاد الى ان هذه الأميرة هى ابنة اخناتون ونفرتيتى الصغرى . ولكن لم تظهر هذه الاميرة فى صور اخرى للعائلة الا فى لوحات مقبرة « هويا »، ومنها يتضح أنها أصغر بنات اخناتون وأحبهن الى نفسه . وقد عبر الاستاذ « فلندرز بترى Flinders Petrie » عن موقف هذه الاميرة بقوله : « ان هذه الأميرة ترتبط بالمـلكة « تى » ، فهى تتبعها اينما ذهبت ، فى حين تتبع الاميرات الاخريات الملكة « نفرتيتى » . وبالاضافة الى ذلك فهى لم تنسب الى أمها مثل باقى الاميرات ، بل تنسب الى أبيها فقط . وهكذا ، فمن موقفها الغريب من العائلة المالكة ، وبارتباطها المستمر بالملكة « تى » ، ولقبها الذى يختلف عن لقب باقى الأميرات ، من الواضح أنهـا كانت اصغر بنات الملكة « تى » ، أم « اخناتون » (١) وقد اتفق الاستاذ « ديفز » مع « بترى » فى هذا الرأى ، كما تبعهما معظم العلماء • اذن فالاميرة «بكتاتن » لم تكن ابنة الملكة « نفرتيتى » بل ابنة الملكة « تى » . ولكن هذه اللوحات التى تصور الاميرة ترجع الى السنة الثانية عشرة من حـكم « اخناتون » ، وتظهر الاميرة فيها على انها أصغر الاميرات المرسومات ، فعمرها لايمكن ان يزيد عن السابعة . فكيف اذن تنجب الملكة « تى » ابنة يبلغ عمرها السابعة بعد وفاة زوجهـــا باثنى عشر عاما . ومما يزيد الامور تعقيدا هو ان اسم الاميرة يحمل المقطع « آتن » الذى الحقه اخناتون باسماء بناته ، كما أنها توصف بانها « ابنة الملك من لحمه ودمه » ، ويظهر اخناتون مع هذه الاميرة بصورة متكررة

(1) Davis, The Rack Tombs of El-Amarna, III, (1905) Flinders Petrie, A history of Egypt (7th ed, 1939), II, 204.

ومعهما الملكة « تى » بطريقة تدل على التماسك والترابط القوى بين ثلاثتهم . ومكانة الملكة « تى » التى تظهرها لوحات مقبــرة « هويا » لم تكن مجرد مكانة أم الملك ، بل وصفت بصفات تجعلنا نشعر بانها زوجة لملك لا يزال على قيد الحياة ، بل تؤكد هــذه اللوحات أن الملكة « تى » كانت تتمتع بمكانة أسمى بكثير من مكانة الملكة نفرتيتى نفسها ، زوجة الملك اخناتون التى صــورت كثيرا وهى تتنحى جانبا فى حين تحتل تى الصدارة وقد أمسك اخناتون بيدها يقودها الى معبد « آتون » وخلفهما تســير الاميرة « بكتاتن » • ومن هذا يتضح ان « اخناتون » عاشر امه معاشرة الازواج وانجب منها الاميرة بكتاتن . ولكن كيف تم هذا الاتصال بين ابن وامه ؟ لقد كانت العلاقة بين الأخ واخته امـرا طبيعيا بين المصريين القدماء ، فكثيرا ما كان الامير يتزوج اخته الاميرة وذلك للمحافظة على نسل العائلة المالكة • لكن العلاقة بين الأم والابن كانت أمرا بغيضا تستنكره كل شعوب العـــالم القديم والحديث على السواء ، وحتى المجتمعات البدائيـــة والقبائل المتبربرة .

لقد كانت علاقة « أوديب » بأمه ناتجة عن جهل كل منهمـا بحقيقة الآخر ، وكانت قمة المأساة عندما وضحت حقيقة كـل منهما للاخر . لكننا لا نستطيع أن نطبق نفس القول على اخناتون وامه ، فقد كان دون شك على علم تام بأن « تى » هى أمه ، ولكنه مع ذلك اتخذها خليلة له . وان كان اخناتون قد أحاط هــذه العلاقة بتكتم تام الا أنها أصبحت شائعة فيما بعد حتى أن الممالك المجاورة علمت بها ، اذ ارسل ملك من ملوك الشرق الى اخناتون رسالة يقول فيها : « أما عن خليلة قصرك ، فقد ارسلت لهـــا عشرين خاتما فقط ... » وقد أجمع العلماء على أن ارسال مثل هذا الخطاب لاخناتون يبرهن على أن العلاقة بينه وبين امه قد ذاع صيتها فى الممالك المجاورة *

ولكن كيف رضى كل من اخناتون وأمه بالانغماس فى مثل هذه العلاقة المشينة ؟ وكيف تمت رغم انها لم تكن عادة من عادات المصريين ؟ ان لوائح « تل العمارنة » تشير الى علاقة صـــداقة متينة قامت بين العائلة المالكة المصرية وبين ملوك شـــعب الميتانيين ، وهم شعب يسكن شمال ايران . بل حدث تزاوج أعضاء البلاطين . فام أمنحوتب الثالث ، زوجة «تحتمس» الرابع كانت من العائلة المالكة الميتانية ، كما يرجح ان احد ابوى الملكة « تى » كان من هذا الشعب ايضا . ونظرا للعلاقة القوية بين القصرين ، يرجح أن اخناتون عنـــدما غاب عن أرض مصر قضى طفولته فى بلاط ملك هذا الشعب . وقد كانت تقاليد هـــذا الشعب تشذ تماما عن تقاليد باقى الشعوب القديمة ، اذ كان زواج الآباء بالابناء أمرا طبيعيا بالنسبة لهم حتى أن دياناتهم قد أوصت بهذا النوع من الزواج (١) . وكان من الواضح ان هـــذا النوع من الزواج لم يكن منتشرا بين شعوب العالم القديم ، بل كانت هذه الشعوب تحرمه وتبغضه بينما كان عامة الشعب من الميتانيين يزاولونه . وقد ذكر الكتاب الاغريق القدماء عن انتشار عادة الزواج بالأم أو بالابنة بين هـــــذا الشعب ، ومن بينهم «سترابون» (٢) . ولما كان ملك شعب الميتانيين على علاقة وثيقة بأمنحوتب الثالث والملكة « تى » واخناتون ، ولما كان من المرجح أنهم يحملون فى عروقهم دماء هذا الشعب وان اخناتون نفســه

(*) Mercer, Tell El-Amarna tablets, note on letter II.

(١) Marriage (Iranian), in vol. VIII of Encyclopedia of Religion and Ethics, ed. J. Haatings.

(٢) Strabo, XV. 3.20.

قد قضى فترة من عمره فى قصر هذاالملك ، فلابد انالتأثر بهذه العادات هو الذى دفع اخناتون وأمه الملكة « تى » الى انشاء هذه العلاقة وبعد أن شن اخناتون حملته على كهنة الاله آمون أعلن هذه العلاقةوافصح عنها بقصد اجبار المصريينعلىاحترامهذه العلاقة . وقد أخذ أمه التى هى زوجتـــه الى بلدته « آخت ـ آتون وقادها الى معبد « آتون » كما هو واضح فى اللوحات ، وخلفهما ابنتهما الاميرة « بكتاتن » التى قد وصفت بانها «ابنة الملك من لحمه ودمه » .

ولكن ماذا كان موقف زوجته « نفرتيتى » ؟ هل سلمت بهـذه العلاقة دون أن تعترض ؟ ان الملكة « تى » لم تنتقل الى « آخت ـ آتون » مع اخناتون فى بادىء الامر ، ولكنها كانت هناك دون شك فى العام الثانى عشر من حكمه . وقد أجمع المؤرخون على انه فى هذا العام بالذات حلت كارثة بعائلة اخناتون ، ولوحات « تل العمارنة » توضح ذلك ، وبعد هـــذه الكارثة اختفت « نفرتيتى » تماما ، اذ لا يرد ذكر لها طوال الخمس سنوات الباقية من حكم اخناتون . وكان من الواضح انها تركت المدينة واعتزلت فى مكان ما . ويبدو ان ذلك قد حدث نتيجة صـراع بينها وبين الملكة « تى » . من أجل احتـــلال المكانة الاولى فى القصر ، ووقف اخناتون بجانب أمه وأصبحت هى التى تحتـــل المكانة الاولى ، كما وضح فى لوحات مقبرة « هويا » . فتـركت « نفرتيتى » القصر ورحلت عن المدينة . وهنـــاك فى أسطورة « اوديب » رواية تقول ان اوديب قد أبعد زوجته الشـــابة « اوريجانيا » عن القصر (٢) وكانمن الطبيعى ان ينحاز « آى » اخو الملكة « تى » الى جانب ابنته « نفرتيتى » ولكن نهـــاية الملكة « تى » يبدو انها جاءت بطريقة غير طبيعية ، فهى لم تدفن بجوار زوجها امنحوتب الثالث أو تم دفنها كملكة عظيمة لهـــا شان ، كما اننـــا فى نفس الوقت لا نعلم شيئا عن نهـــاية « نفرتيتى » .

وقد جاء فى اسطورة « اوديب » انه تنازل عن العرش بعـــد اكتشاف حقيقته فهل حدث لاخناتون نفس الشىء ؟ هل حدثت كارثة كان من نتيجتها أن تنازل عن العرش ؟ ان الخطابات التى عثر عليها فى بلدة «تل العمارنة » تدل على أنه كان هناك توتر فى سـياسة الدولة واقتصادياتها • فنتيجة لانعزال اخناتون فى بلدته « اخت ـ آتون » وعدم اهتمامه بشئون الدولة ، بدأت أوصال الامبراطورية المصرية تتمزق ، وبدأ كهنة آمون يستغلون هذا الموقف للدعاية ضد اخناتون وشن حملة عليه ، فقد فسروا هذه الكارثة على انها عقاب من الآلهة التى ثارت ثائرتهم لوجود ملك آثم يحكم البلد . وقد كان هؤلاء الكهنة يحتاجون لزعيـــم قوى يجمع صفوفهم وبنظم حركتهم ، وظهر هذا الرجل فى شخص « آى » اخوالملكة « تى » وخال « اخناتون » » ، مثلما ظهـر « كريون » اخــــو « جوكستا » وخال « أوديب » عند وقوع الكارثة ليتصدى « لاوديب » . والمقبرة التى أعدت لدفن « آى » فى بلدة « أخت ـ آتون » ظلت ناقصة لم تكمل وهذا دليل على انه ترك المدينة ورحل عنها مع ابنته « نفرتيتى » ، ثم انحاز الى جانب كهنة « آمون » وشن حملته على اخناتون . ولكن للاطاحة بملك مصرى يمثل الآلهة وتتمثل فيه ارادتهم تحتاج الى الاستناد على رغبة قوية تبديها القوى السماوية لخلعه . وفى أسطورة « أوديب » تمثلت هذه الرغبة فى شخص « تيريسياس » العراف الأعمى ، فقـــد أفصحت النبوءة عن الحقيقة ، وقام العراف

(١) Bethe, Thebanische Heldenbieder, pp. 26, 145.

بتفسير هذه الحقيقة ، اذ كانت له قدرة الاطلاع على المـــاضى والمستقبل . ولكن هل هناك شخصية عراف أعمى او ما يشابهه فى قصة اخناتون التاريخيـــة ؟ وهل لعب دورا خطيرا حتى ان اخناتون تنازل عن العرش نتيجة لما نطق به ؟ لقد عاش فى ايام « أمنحوتب الثالث » و « اخناتون » رجل كان ينظر اليه الناس بعين التقديس ، هذا الرجل يدعى «أمنحوتت بن جابو » ، وكان بمثابة رجل حكيم يفسر الامور ويستشار فى كل ما يستعصىفهمه، فاصبح عرافا لا كاهنا ، وكان يتمتع مع ذلك بمكانة مقدسة ،مثل تلك التى تمتع بها « تيريسياس » (١) . لقد كان «تيريسياس» على علم تام بظروف ميلاد « أوديب » وبالمحاولة التى بذلت للتخلص منه ، فى حين كان « أمنحوتب بن جابو » يوصف بأنه « عليم باسرار نشأة أطفال العائلة المالكة » . وقد كانتيريسياس رجلا ضريرا . فقد بصره فعوضته الالهة عنه بان منحته عمـــرا طويلا ، أما «أمنحوتب ابن جابو » فقد كان شهيرا بانه راع فاقد البصر ، واستمرت شهرته هذه ذائعة حتى فى أيام حـكم البطالمة (٢) ، كما أنه تمتع بحياة طال امدها ، اذ كان فى الثامنة والتسعين من عمره فىنهاية حكماخناتون . ولم يغادر «امنحوتبابن جابو « العراف بلدة طيبة ، اذ لم يعثر على مقبرة له فى بلدة « اخت ـ آتون » وعثر على مقبرة له فى وادى الملوك ، ولابد انهم لجأوا اليه عندما حلت الكارثة بالبلاد ليفسر سببها ، ولابد انه أشار الى اخناتون على أنه سبب هذه الكارثة فاغضب الالهـــة بفعلته . وقد وجد هذا التفسير مسجلا بيد « توت عنخ آمون » نفسه اذ يقول : « ان سبب الكارثة هو الثورة الدينية التى قام بها اخناتون ضد الالهة المصرية » . فاصبح اخناتون مكروها من الشعب ولابد من التخلص منه • وكان ابنه الاكبر « سمنقرع » قد انضم الى الثوار وزار مدينة طيبة ليكسب رضاء كهنتها . ثم تولى هو العرش بمفرده بعد ان كان مشتركا مع ابيه فى الحـــكم وتنحى اخناتون عن الحكم ، وربما يكون سمنقرع هو الذى نفى اخناتون (٣) ، كما نفى « بولينكيس » أباه اوديب . ومثلما يقال عن اوديب انه قضى بعض الوقت فى بلدة طيبة سجينا ، كذلك يقال عن اخناتون انه بقى سجينا فى بلدة « آخت ـ آتون » .

وقد اتفقت جميع مصادر الاسطورة على ان اوديب فقد بصره، فهل فقد اخناتون بصره أيضا ؟ أو بالاحرى هل تولى عرش مصر ملك فقد بصره ؟ يقول « هيرودوت » فى كتابه الثانى « لقد تولى عرش مصر رجل أعمى يدعى « أنوســيس «Anysis » وكان يحكم من مدينة تحمل نفس اسمه « . ومن المعروف أن مدينة « أخت ـ آتون » كانت تحمل نفس اسم « اخنـــاتون » . ثم يسترسل « هيرودوت » قائلا : « وقد نفى هـــذا الملك الى المستنقعات واستولى الاثيوبيون على عرشه » . وهناك لوحة فى مقبرة « توت عنخ ـ آمون » خليفة اخناتون تصوره وهو يحارب الاثيوبيين . وهـذا الملك « آنوسيس » الذى يذكره هيرودوت يرجعه الى نهاية حكم الاسرة الثـــامنة عشرة ، ولم يكن اسم « أنوسيس » هذا سوى المقابل الاغريقى لاسم اخناتون . كما ان اشارته الى أن هذا الملك كان فى بلدة تحمل نفس اسمه تجعلنـا نؤكد أن الملك المقصود هو اخناتون . ولكن هل يوجد دليل مادى

(١) George Steindorff and Keith C. Seele, when Egypt ruled the east (1957), p. 77.

(٢) Robert Graves, the Greek myths (1955), II, 11.

(٣) A. Lange, Echnaton und die Amarna-neit, (1954), p. 108.

يدل على أن اخناتون قد فقد بصره » ؟ لقد أرسل أحد أمراء فلسطين الى اخناتون يقـــول « ان الرجال يبصرون يا مولاى ، ولكنك لا تبصر .. » كما جاء فى النشيد الذى نظمه اخناتون تمجيدا للاله « آتون » بيت من الشعر ترجمه العلمـــاء ترجمة خاطئة الى ان اكتشف سر الطب المصرى القـــديم ووضحت اصطلاحاته . وكان الخطأ فى كلمة أثبت انها تعنى « الابصار » . وهذا البيت هو « ان العين التى كانت تبصرك غارقة الآن فى ظلام دامس » (١) .

لقد فقد اخناتون بصره ، ولكنه لم يكن أعمى عنـــدما تولى العرش ، بل أصابته هذه الكارثة فيما بعد أثناء الانقسام والتمزق الذى انحط على الامبراطورية المصرية • فنحن نجـده يصـف نفسه فى البداية بقوله « ذلك الذى يعيش فى الحقيقة » ثم يصف نفسه فى النهاية بقوله « رجل » قد غرق فى ظلام دامس ، بينما يسبح الوجود فى ضوء الشمس » . ولم نعثر على جثة «اخناتون» فى المقبرة التى أعدها لنفسه ببلدة « أخت ـ آتون » ، وقد كانت كانت رغبته فى أن يدفن فى هذه البلدة قد دونت على مدخـــــل البلدة • ولكن كل ما عثر عليه هو تابوت له لم يستعمل • اذن فقد رحل هذا الملك طريدا من بلده الى منفاه . ولكن قد تصيبنا الدهشة عندما نجد أن نشيد اخناتون فى مدح الاله آتون قد عثر عليه مدونا على جدران مقبرة « آى » الذى شن الحمـــلة عليه وكان الرأس المدبرة لخلعه . ولكن ألم يكن « كريون » هو الذى وقف بجانب « أوديب » فى البداية وسلم العـــرش له ولاخته ؟ ألم يكن هو الذى أقنع الشعب باطاعة اوديب ؟ ألم يكن هو أول من وقف فى وجه أوديب عندما أزيح الستار عن الحقيقة ووضح الموقف ؟ وهذا ما كان عليه مركز « آى » فقد أيد اخناتون فى البداية ، بل واندمج فى دين اخناتون الجديد ، ولكنه بعد أن حلت الكارثة ثار عليه ووقف فى وجهه وانضم الى كهنة «آمون» .

والى هنا تكون خيوط الاسطورة الرئيسية قد اكتملت وظهرت الشـــخصيات التاريخية المصرية المقابلـة لشخصيات الاسطورة اليونانية . ولكن ماذا عن الصراع بين ابنى أوديب «بولينكيس» و « اتيوكليس » على العرش ، وماذا عن موقف «كريون» من هذا الصراع ؟ هل حدث ذلك بين أبناء « اخناتون » ؟ .

فى عام ١٩٠٧ اكتشف الاستاذ « تيودور ديفز » مقبرة فى وادى الملوك نقش عليها اسم الملكة « تى » ووجد بين محتوياتها ما يشير الى أن صاحبتها هى الملكة « تى » ، وعثر فيهـــا على تابوت انفصل جانباه ووضع فوق كوم من الطوب ، دليلا على انه قـد أسقط من مكان مرتفع وعلى السرعة الغريبة التى تمت بها عملية الدفن . ولما فتح هذا التابوت وجدت به جثة لرجل ، على غير ما توقع الاستاذ « ديفز » فقد كان يتوقع أن تكون جثة الملـكة « تى » . واتجه الاعتقاد الى ان هذه الجثة للملك اخنـاتون وذلك للتشوه الواضح فى جمجمتها وهيكلها ومما ايد ذلك وجود اسم الملك اخناتون مقترنا به لقبـــه « ذلك الذى يعيش فى الحقيقة » على التابوت . وعندما فحص الاطباء هذا الهيكـل أكدوا انه لرجل ، ولكنهم فى نفس الوقت قرروا ان هذا الرجل، شاب يتراوح عمره بين ٢٤ و ٢٦ عاما وهذا الرأى ينفى ان الجثة لاخناتون . ومما أكد هذا الرأى وجود أنشودة حب منقوشة عند قدمى الجثة ، من الواضح أن كاتبها امرأة تناجى حبيبها صاحب الجثة . ولكن بالرجوع الى الصور التى تمثل عائلة اخنـــاتون نجد أنهم جميعا اشتركوا فى التشويه الجثمانى الذى تميز به اخناتون ، ومنهم « سمنقرع » ابنه الاكبر . وبقراءة نقـــوش التابوت قراءة دقيقة وضح أن صاحب هذه الجثة هو «سمنقرع» وقد دفن فى مقبرة « تى » ومكانها للتضليل مما يؤكد أن جثته كانت معرضة للخطر ثم جاء « كارتر » فى عام ١٩٢٢ واكتشف مقبرة « توت عنخ آمون » بما فيها من كنـــوز ونفائس تفوق الوصف . وقد قدر عمر صاحب الجثة بحوالى الثامنة عشرة ، كما توصل الاستاذ « ديرى «Derry» » الى أن «توت عنخ آمون» لم يكن مجرد زوج ابنة « اخناتون » ، بل كان ابنا له تزوج من أخته . وبهذا وضحت العلاقة بين « سمنقرع » و « توت عنخ آمون » ، فبعد أن تخلى اخناتون عن العـــرش تولى سمنقرع الحكم ، وقد ورد فى نقوشه انه حكم ثلاث سنوات ، من بينها فترة اشترك فيها مع أبيه اخناتون فى الحكم ، وضح أنه حـكم وحده بعد تنازل اخناتون لمدة عام واحد على الاكثر . ثم انتقل الحكم فجأة الى أخيه « توت عنخ آمون » وسط ظروف معينة ، من الجائز انها التنافس بين الاخوين على العرش ، اذ يقـول الاستاذ « كارتر » : « من المحتمل أن « سمنقرع » لقى حتفـــه على يد منافسه « توت عنخ آمون » . ولم يكن «توت عنخ آمون» سوى صبى صغير ، اذن لابد أنه كانت هناك قوة محركة اخرى وراء هذا التصارع ، وان هذه القوة كانت هى القابضة علـى زمام الامور . وهذه القوة هى « آى » اخو الملكة « تى » ولو فحصنا ما تلا ذلك من أحداث لوجدنا أن « آى » كان يعمل على ضمان العرش لنفسه . وقد اتضح من الرسوم الموجودة بمقبـرة « توت عنخ آمون » أن « آى » أخذ على عاتقه مهمة دفن « توت عنخ آمون فى جنازة فخمة وطقوس عظيمة ، وهذا ما لم يفعـــله أحد من قبله أو بعده ، اذ لم يحدث أن أشرف من تربع على العرش دفن سلفه (١) ومن الغريب أن يدفن « توت عنخ آمون » ـ الذى حكم مدة قصيرة جدا حتى لا يكاد يذكر فى التاريخ الا بسبب ثراء مقبرته ـ بمثل هذه الابهة . واذ مارجعنا الى أسطورة «أوديب» لرأينا أن الأخ الاكبر « بولينكيس » قد تولى الحكم لمدة عام بعد أن تخلى «أوديب» عن العرش، ثم ترك الحكم لاخيه الاصغر «اتيوكليس» على أن يسترده منه بعد مرور عام آخر . ولكن الأخ الأصـــغر رفض ان يعيد العرش لاخيه بتحريض خاله « كريون » وشبت الحرب بينهما وانتهت بقتل الاثنـــين ، فأمر كريون بدفن الأخ الاصغر بطقوس دينية فاخرة واشرف هو بنفسه على الدفن بينما حرم دفن الأخ الاكبر لانه كان يحارب أهل بلدته .

بعد ذلك كله ألا يبدو أن « سمنقرع » و «توت ـ عنخ ـ آمون» و « آى » هم النماذج الاصـلية لابطال أسطورة « بولينكيس » و « اتيوكليس » و « كريون » ؟ ولكنا نعلم أن الاسطورة تشير الى أن « أنتيجونى » لم تحتمل أن تترك جثة أخيها فى العراء ليكون طعاما للكلاب وتنهشه الطيور ، فعصـــت أمر « كريون » ودفنت أخاها « بولينكيس » وامر « كريون » بحبسها فى كهف عقابا لها . وسجنت أنتيجونى فى الكهف حتى لقيت حتفها ، ولكن العراف ذهب الى كريون ويطلب منه انقاذ « أنتيجونى » قبل أن تموت حتى لا يغضب الالهة ، فأسرع « كريون » لاخراجها من سجنها ولكنها كانت قد فارقت الحياة ، فأخذ جثتها ودفنها. فهل حدث نفس الشىء « لسمنقرع » ؟؟ هل دفنته أخته ولاقت جزاءها بنفس الصورة التى عوقبت بها « أنتيجونى » ؟

(١) Erman, The literature of the Ancient Egypt (1927), pp. 309-10.

(١) Carter, The tomb of Tut-Anch-Amon, III, 18.

على بعد مائة وعشرين ياردة من المكان الذى اكتشفت فيه جثة ((سمنقرع)) عثر الاستاذ ((ديفز)) على كهف يشبه المقبرة ... ووجد فى هذا الكهف أدوات كثيرة للطعام والشراب، دليلا على أنه كان هناك من يستعملها ، كما عثر على بعض قطع الملابس . وبفحص الأشياء توصل العلماء الى أن شخصا ما سجن فى هذا الكهف ، ودلت الملابس النسائية التى عثر عليها على أن هذا الشخص كان امراة ، بالاضافة الى قناع امراة صغيرة مثل تلك الاقنعة التى يضعها المصريون القدماء على مدخل المقبرة ، وبفحص نوع الاقمشة أصبح من المؤكد أن هذه المراة تنحدر من أصل ملكى ، وقد وجد على قطعة من هذه الاقمشة كتابة باليد تقول ((ليحيا الملك الطيب ((نوفر)) (وهو اسم ((سمنقرع))) وبالرجوع الى مكان جثة ((سمنقرع)) وفحص التابوت والجثة وبالذات نشيد الحب الذى نقش عند قدميه ، وضح أن الذى كتبه هى امراة تحبه ، وبالعثور على كلمة ((أخى)) ضمن النشيد ، أصبح من المؤكد أن من دفنه بهذه السرعة وبهذاالتكتم هو أخته ((ميريتاتن)) التى هى زوجته فى نفس الوقت ، ثم ألقى بها ((آى)) فى هذا الكهف عقابا لها ، ويبدو أنها ماتت فيه ولكن جثتها دفنت فى مكان آخر .

والآن لا يبقى أمامنا سوى أمر واحد نحتاج الى توضيحه وهو معرفة مصير الملكة ((تى)) ، فهل كانت نهايتها مثل نهاية ((جوكستا)) .

ان شعوب العالم القديم عامة ، ومصر خاصة ، كانت تنظر الى الانتحار على أنه فعلة شنعاء بغيضة، لأنها تحد لمشيئة الالهة. وكان من ينتحر لا تقام له الطقوس الجنائزية المفروضة ولا يدفن مع الموتى ، بل يلقى به فى مكان بعيد . ولم يعثر على جثة الملكة ((تى)) ولكن عثر على المقبرة التى كانت قد أعدت لدفنها ، كما عثر على تابوتها وقد دفن فيه ((سمنقرع)) . ومن المرجح انها انتحرت ولذا لم تدفن فى المقبرة التى أعدت لها ، ولم تلق أى اهتمام بدفنها يليق بمكانتها كملكة من ملكات مصر ، بينما كانت الملكات الأخريات يلقين كل اهتمام وتبجيل عند دفنهن ، وقد تكون دفنت بجوار زوجها أو فى بلدة ((أخت آتون)) ، ولكن لم يعثر عليها فى مقبرة أمنحوتب الثالث زوجها ولا فى ((تل العمارنة)) . لقد انتحرت ((جوكستا)) عند اكتشافها حقيقة زوجها الذى هو ابنها ، ولكن لا يمكن أن يكون لذلك دخل فى انتحار « تى » ، اذ كانت منذ البداية على علم تام بأن أخناتون هو ابنها . ولكن الذى دفعها على الانتحار هو تدهور موقفها وانضمام أخوها الى الثوار وشنه حملة عليها ، وتنازل اخناتون عن الحكم . كل هذا أدى الى انهيار أعصابها وربما يكون قد أدى بها الى الانتحار . وكان الشائع بين شعوب العالم القديم ولا يزال شائعا بين شعوب العالم الحديث ، أن مخلفات المنتحر تعتبر جالبا للحظ ، وقد عثر فى مقبرة ((توت عنخ آمون)) على صندوق به خصلة من شعر كستنائى ، وكتب على الصندوق ملحوظة تشير الى أن صاحبة هذه الخصلة هى الملكة ((تى)) .

وهكذا نرى أن احداث قصة اخناتون التاريخية لا تتناقض مع قصة أوديب الاسطورية الا فى نقطة واحدة . فقد ورد بالاسطورة ان ((انتيجونى)) ابنة ((أوديب)) هى التى صحبته الى منفاه ، وهى فى نفس الوقت التى عصت أمر كريون ودفنت أخاها فكان عقابها السجن حتى الموت . وقد وقع كتاب المسرح الاغريق فى نفس المشكلة . ففى مسرحية ((أوديب ملكا)) ينفى كريون أن احدى بنات أوديب قد صحبته الى منفاه ، فى حين تظهر انتيجونى فى مسرحية ((أوديب فى كولونا)) وهى تصحب أباها فى تجواله حتى مماته ، ثم اذا بنا فى مسرحيته ((انتيجونى)) نراها تدفن أخاها ويحكم عليها بالموت لهذه الفعلة . أما بالنسبة لقصة اخناتون ، فان كان هناك من صحبه بالفعل ، فلابد أن يكون الشخص الذى قاسى من نفس الظروف وهى الاميرة ((بكتاتن)) ابنته من أمه ، أما من دفن سمنقرع فهو شخص آخر يكن له كل حب واحترام وهى زوجته وأخته ((ميريتاتن))

وهناك نقطة أخيرة تؤيدة فكرة أن أوديب الاسطورى صورة طبق الأصل من اخناتون التاريخى وهى الفترة التى تولى كل منهما الحكم طوالها . يقال ((ان اخناتون قد تربع على العرش ستة عشر عاما وكان العام السابع عشر هو نهاية حكمه)) (١) . وهناك من يقول انه تولى الحكم عشرين عاما وكان العام الواحد والعشرين هو نهاية حكمه (٢) . أما بالنسبة لأوديب فقد جاءه العراف « تيريسياس » ليفضى اليه بسر » ظل يحتفظ به طوال ستة عشر عاما)) (٣) . ولكن هناك من يقول أنه ((قد مر عشرون عاما على حكمه ، ثم أتى الطاعون)) (٤) .

وهكذا نجد أنه وان اختلفت الاقوال عن مدة حكم كل منهما ، الا أنها تختلف نفس الاختلاف . فكل منهما حكم اما ستة عشر عاما أو عشرين .

وبعد هذا العرض الموجز لقصة اخناتون التاريخية وقصة أوديب الاسطورة نستطيع أن نذكر كل شخصية اسطورية ومقابلها التاريخى بشىء من التجديد :

الاسطورة	التاريخ
أوديب	اخناتون
لايوس	أمنحوتب الثالث
جوكستا	((تى))
كريون	آى
بولينكيس	سمنقرع
اتيوكليس	توت عنخ آمون
انتيجونى	ميريتاتن بكتاتن
تيريسياس	أمنحوتب بن جابو
أوريجانيا	نفرتيتى

لقد انتقلت قصة اخناتون الى بلاد اليونان ، فتاملها الاغريق بشفافية روحهم ليستخرجوا منها مصير الانسان ، ويخلقوا من بطل القصة التاريخية بطلا مسرحيا ، اعتبره ((أرسطو)) المثل الأعلى لبطل المأساة . وبهذا يجب ألا نغفل عبقرية العقل الاغريقى فى تعبيره عن مأساة الانسان ومدى خضوعه لقدر لا يعلم هو عنه شيئا . ان شخصية ((أوديب)) الاغريقية كما رسمها كتاب المسرح والشعراء اليونانيون تجعلنانشعر بالاشفاق عليها فى حين تجعلنا شخصية اخناتون التاريخية نتامل هذا الرجل ونتعجب لامره ونقف فى حيرة من أفعاله .

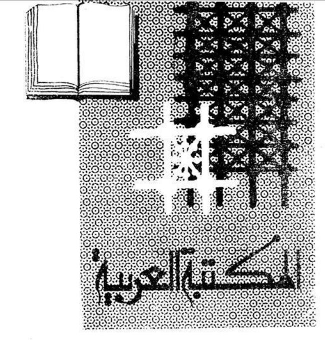
---

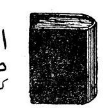
(١) H. W. Fairman in Frankfort and Pendelbury, the City of Achnaton, part II, (1933), p. 103.

(٢) K. C. Seele, Journal of Near East Studies, XIV, (1955).

(٣) Gilbert Murray, A history of Ancient Greek literature, (1904) p. 240.

(٤) E Capps, From Homer to Theocritus, 1901) p. 226.







مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٦٣ من سلسلة قسم الترجمة والالف كتاب بوزارة التعليم العالى .

ظهرت أخيرا فى سلسلة الترجمة والألف كتاب دراسة قيمة عن القصصى الأمريكى ادجار آلان بو للدكتور أمين روفائيل . ومن الملاحظ أنه بالرغم من كثرة ما ترجم الى العربية مما ألفه قصصيو الغرب فما أقل الدراسات النقدية المؤلفة عنهم .

لهذا فان الدراسة التى قام بها الدكتور أمين روفائيل لها أهميتها لانها تشق الطريق الى مثل هذا النوع من الدراسات التى يحتاج اليها قارىء العربية . بل انه يمكن اعتبارها نموذجا تحتذيه دراسات مماثلة عن أدبائنا فى البلاد العربية .

فأول ما يجدر التنويه به هو المنهج الاكاديمى للكتاب ، فهو يعرض أولا لسيرة ادجار آلان بو ويناقش مختلف الاتهامات التى وجهت اليه ، ثم يلخص نظرية بو فى كل من الشعر والقصة القصيرة ، ثم يعرض بالتفصيل لصناعة بو للقصة . وبعد هذه الفصول الأربعة النظرية ، يقوم بعرض وتحليل بعض قصص بو بعد أن صنفها طبقا لاهم ما تتناوله من موضوعات يختتمها بكلمة يوضح فيها أثر بو بعد موته فى بلاده وخارج بلاده . وأخيرا يقدم ثلاث قصص مترجمة كنماذج لفن القصة عند بو . وبذلك ينقسم الكتاب الى قسم نظرى ، وقسم تطبيقى ، وقسم به نماذج من قصص المؤلف ليحكم عليها القارىء مباشرة .

وقد ولد بو فى أوائل القرن الثامن عشر ومات فى منتصفه دون أن يتجاوز عمره اربعين عاما ، فهو قد عاش اذن فى فترة ازدهر فيها الاتجاه الرومانسى فى الادب . وقد توزع نشاطه بين النقد والشعر والقصة . وأوضح الاستاذ المؤلف الترابط بين أنواع النشاط الثلاثة ، فنظرية بو النقدية كانت متأثرة بنوع انتاجه الشعرى والقصصى وكذلك ثمة ترابط بين أشعاره وقصصه .

فكما أنه لم يكتب القصائد الطوال فانه لم يكتب الا قصة طويلة واحدة بينما كتب حوالى سبعين قصة قصيرة . فكان من الطبيعى أن يعترض على القصائد الطوال والقصص الطويلة على حد سواء . وحجته فى ذلك أن هذا الطول يشتت وحدة الأثر

ويدمره ، ويحرمه تلك القوة التى تنشأ من قراءة متصلة تتيح تمثل العمل الفنى فى مجموعه كلا غير متجزىء .

واهم قصص بو نوعان قصصه القوطية التى سميت بهذا الاسم لأن مسرحها قلاع ودور من طراز العمارة فى القرون الوسطى ، وهى قاتمة الصبغة تثير الخوف . وقصص تكشف القناع عن مشكلات مستغلقة ، وهى تلك القصص التى كانت تمهيدا لما عرف فيما بعد باسم القصة البوليسية .

أما القصص القوطية فلم يكن ادجار بو مبتدعها ، فقد سبقه اليها كتاب القرن الثامن عشر . وكان لها أعمق الاثر فى بو . فعنده نلقى كل ما تتميز به القصة القوطية من قلاع قديمة ودور متداعية وسجون وسلاسل تصلصل ، وسراديب وسلالم معتمة وقبور ، وعداوات مستحكمة وجنون وتناسخ أرواح واغماءات تصاحبها أعراض الموت .

يقول الدكتور أمين روفائيل ان بو اقبل على هذا النوع من القصص :

فانشأ فيما كتب منه عالما غريبا موحشا حزينا ، لا تهب فيه نسمات الحياة ، ولا تكاد أشعة الشمس تسطع عليه ، فلا نراه فى معظم الاحيان الا فى جوف الليل البهيم ، أو عصر يوم من أيام الشتاء ، أو خلال يوم ساكن فى الخريف تحت سماء ملبد بالغيوم .. عالم تتوارد فيه أحداث خارقة تتحدى العقل وسنن الطبيعية ، فنسمع هتفات من وراء الغيب ونشهد موتى يبعثون من القبور ، وارواحا تحل فى غير أجسادها . وتقع فيه أفعال بالغة القسوة ، بعيدة عن تجاربنا اليومية ، تشبه تلك التى نفزع منها فى كابوس ثقيل . وهو عالم تستقر فيه روح الانتقام ويؤرقه وخز الضمير ، ويتفاقم فيه المرض ، مرض الجسد والروح والعقل ، ويجوس شبح الموت . « ص ٦٥ » .

فمعيار العمل الفنى عند بو هو الأثر الذى يطبعه . ولا ينبغى استخدام كلمة لا تعين بطريقة مباشرة او غير مباشرة على تحقيق هذا الأثر . واذا كان مجال القصيدة هو الجمال والتعبير عنه ، فالقصة تطبع أثرها بما تثير من شعور الخوف أو الاستبشاع . لهذا حرص بو على تصوير الجو الذى يحقق ذلك . فهو جو يشيع الرهبة والغموض والذعر ، ويتحقق ذلك بعدة وسائل مثل طبيعة الموضوع ونوع الاحداث والشخصيات والملابسات التى يعيشون فيها ونظرتهم الى الحياة . والاسلوب الذى يؤكد الفاظا وعبارات موحية بتكرارها أو تكرار معناها ، والمكان الذى يسوده السكون والقتامة .

فموضوعات قصص بو هى موضوعات التعذيب والانتقام ، وامراض النفس والعقل ، ووصف تأثير الجريمة والاثم فى النفس ، والعذاب تحت وطأة الشعور بالندم . لكن الموضوع الذى استولى على تفكيره كان موضوع الموت لاسيما موت امرأة جميلة ومصير الروح بعد فراق الجسد . وبو يؤمن بخلود الروح وبقائها محتفظة بعد الموت بشخصيتها .

أما الاحداث فمفزعة أو مؤلمة : تثير فى القارىء مخاوف كامنة أو عجبا ممزوجا بالرهبة ، لكنها تستهويه بما تنبعث فى النفس من ترقب وحب استطلاع .

أما الشخصيات فهى أقرب الى الاطياف ، يعوزها وضوح المعالم الجسدية ، وربما ترك بو بعضها دون ان يسميها ، او دون ان يصف المكان الذى تؤدى دورها فيه .. وأكثرها شخصيات معذبة يحصر بو اهتمامه فى البحث عن جذور الفزع فى حالاتها النفسية المرضية .

وقل من يضارع بو فى وصفه لتلك الشخصيات الشاذة وهى على حافة الجنون أو اللاشعور . أو فى دقة تحليله للخوف الحقيقى منه والمبهم الموهوم . وقصصه خصبة بوصفه لعذاب الندم وما تستتبعه الجريمة من رعب وقلق مهلك .

وطريقته كما يصفها دستويفسكى أن يضع رجلا فى موقف بالغ الغرابة بما يحوطه به من ظروف وخارجية ، او يشيع فيه من حالة نفسية ، ثم يصف احساساته بنظر ثاقب وواقعية يثيران العجب .

كذلك اهتم بو بالامكنة ذات الخصائص المميزة . فيعنى فى كل قصة بانتقاء مسرح يناسب موضوعها . فيختار سجنا فى اسبانيا يقاسى فيه الفظائع رجل محكوم عليه بالاعدام من احدى محاكم التفتيش ، أو شاطىء النرويج الخطر لتجربة قاسية يلقاها اثنان من صيادى السمك ، ويحتفظ بباريس للقصص التى يكشف فيها باعجاب عن الجريمة .

ومن عادة بو حين يكون فى القصة مبنى أن يصفه وصفا سريعا مجملا ، يبدو فيه خياله الرومانسى الذى يتطلب ان يكون قصرا أو ديرا يشبه قلعة ، كما يتطلب فيه السعة والفخامة ، وكذلك الغرابة والوحشة ، وجو العصور الوسطى ، والجمال الذى يضفيه جلال القدم .

أما التفصيل فيدخره لوصف المناظر الداخلية التى يؤثثها برياش فخم ويزينها بتحف نادرة . وعادة ما يكون المكان حجرة واسعة ، عالية السقف ، غريبة الشكل ، مستديرة او مضلعة ، تكثر فيها الاركان ، قد تقع فى برج منعزل عن حجرات الدار ، او تؤدى اليها ممرات معتمة ، ودرج متعرج .

ومعظم ما يحتويه المكان يسبغ على قصصه القوطية جوها . من ذلك الالوان . والالوان الغالبة هى الابيض ومشتقاته والرمادى والاسود والاحمر . فالابيض يصف به وجوه رجاله ونسائه فى مناظر قاتمة ، فهو يؤكد الشحوب فى نسائه بأن تكون وجوههن مرمرية ، اما الزرقة والشحوب فلوصف الشفاه ، والصفرة للشعر وللوجوه أحيانا للدلالة على الاعياء ، واشتداد المرض ، أما الرمادى فيستخدمه للايحاء بالوحشة والتجهم . والاسود ــ وهو أكثر الالوان ورودا فى قصص بو ــ للاشعار بالكآبة وتوقع الشر . والاحمر للايحاء بالدم والموت الفجائى .

كذلك يتخير بو أضواء معينة ، فليس فى أمكنته من الاضواء الا ما ينبعث من مشعل او سراج او شمعة ، وما يتسلل من نافذة أسدلت عليها الستائر .

واذا كان الفزع هو الاثر الذى تتركه القصص ، فان قصصه التى تميط اللثام عن جرائم يحيط بها الابهام تترك هزة الدهشة والاعجاب للوصول فى يسر الى حل مشكلة يبدو أول الأمر انها خافية بعيدة عن الحل .

والذى يكشف عن غوامض الجريمة شخصية تدعى أوجست دبان خلق منها ادجار بو أول بطل للقصة البوليسية . كما أن من مبتكراته شخصية رفيقه المعجب به والذى لم يرزق ذكاؤه ،ولا

تذهب حيرته ازاء مشكلة القصة الا باستماعه لتفسير ديبان لها، ذلك التفسير الذى يتيح للقارىء فى الوقت نفسه أن يستنير ويقف على جلية الامر .

وبالرغم من كل هذه الأجواء الغريبة فان بو قد اوتى قدرة ممتازة على سرد ما يملأ خياله الغريب ، فهو يضفى مسحة الحقيقة على ما يرويه ، وذلك بوصفه تفاصيل دقيقة صادقة ، يستمدها من الواقع ، كما انه يسوق القصة بضمير المتكلم ، مما يعطل الميل الى عدم التصديق ، فيبدو كل شىء ـ مهما كان غريبا او مخيفا ـ كانه قد حدث .

كما انه يستبقى شعور الترقب فى القارىء حادا ومتصلا ، ويخضع قصته لمبدأ التماسك والتلاحم . ويتخير اقوى لحظة فيها لنهايتها ، ويربط بين آخرها وأولها بأوثق الروابط وهو حريص على الاستهلال الموجز ، وتركيز السرد ، وتوفير وحدة المكان للقصة ، وتقييد نفسه بأقل عدد من الشخصيات .

ومما هو جدير بالاشارة أن دراسة المؤلف لم تنحصر على أساس مدرسة نقدية واحدة ، فانه وان أغفل المدرسة الاجتماعية فلا يذكر أثر المجتمع الامريكى فى النصف الاول من القرن الثامن عشر على أدب ادجار الان بو ، الا انه أولى اهتمامه للمدارس الجمالية والاتباعية والنفسية .

أما المدرسة الجمالية فالمؤلف أكثر تبينا لها ، ويتضح ذلك من تتبعه الدقيق للعناصر الاساسية التى تكون الفهم القصصى عند بو على نحو ما عرضنا .

أما المدرسة الاتباعية فتتضح حين يوضح المؤلف مثلا كيف ان قصص بو القوطية مكتسبة من قراءاته المختلفة فى الجو القصصى السائد فى عصره ، متوافقة مع الاتجاهات الرومانسية فيه .

أما المدرسة النفسية فان المؤلف يعرض آراءها ويناقشها . مثال ذلك تعليل تلك المدرسة لنموذج المرأة التى يتردد فى قصصه فهى تشبه الاشكال المنسوجة فى الستائر على جدران قصوره لا تسرى فيها الحياة ، وهى فى كل الاحوال شابة باهرة الجمال عريقة المحتد ، ومن اظهر صفاتها فى معظم الاحيان النقاء والخلو من شهوات الجسد ، ومصيرها دائما أن تموت بداء غريب ، ولما تزل فى زهرة العمر . ويرى الدارسون الذين يطبقون منهج التحليل النفسى فى النقد الادبى أن هذا النموذج يرجع الى تلك الصورة التى استقرت فى العقل الباطن لادجار الان بو ، صورة امه التى تعلق بها تعلقا عنيفا وفقدها طفلا ، صورة المغنية الممثلة الشابة الجميلة التى دب فى صدرها السل . وقد قيده الحزن على أمه بأغلال حالت بينه وبين أن يحب امرأة اخرى حبا طبيعيا . وبالرغم من أن المؤلف يفند التطرف فى هذا الرأى ، الا انه لا يستبعده كلية ، فهو يرى أن هذا النموذج يرجع الى مالاقاه بو فى حياته من فواجع ، مثل فقده المبكر لامه ، وفجيعته فى حبيبة صباه مسز جين ستانارد ، وفى المرأة التى حضنته طفلا واحبته وعطف عليه يافعا مسز فرانس آلان ، ثم زوجته فرجينيا التى كان بياضها الذى يشبه بياض الشمع ينذر بمرض الصدر ، وكان يشاهدها والمرض يتمكن منها حتى ماتت فى حياته .

فالكتاب ليس مجرد دراسة لادب ادجار الان بو ، بل هو حصيلة لمختلف الاراء النقدية التى تعرضت لهذا القصصى . وبالتالى فهو عرض عملى للاتجاهات النقدية فى الأدب الغربى تبدو من خلالها شخصية المؤلف حين يرجح رأيا او يفند آخر .

ونحن نرى أن أهمية هذا الكتاب اليوم تاتى من اهمية ادب بو بالنسبة لاتجاهات الأدب المعاصر فى أوربا ، وما يصلنا منها اليوم مثل ما يعرف عندنا باسم أدب اللامعقول أو العبث أو اللامعنى وهو الأدب الذى يقوم اساسا على الثورة على اساليب الأدب التقليدى الذى يخضع لقواعد اشبه بقواعد المنظور فى الفن التشكيلى .

عرغم أن بو استمد مادته من الاتجاهات الرومانسية التى كانت شائعة فى عصره ، الا انه ضخم منها وأغرب فيها بحيث أصبحت اشبه بابنها العاق .

وقد أعلن بو فى نظريته الأدبية بوضوح انه لا يؤمن بمطابقة العمل الفنى للواقع بل يرى ان مطابقته له عيب جسيم ، وبقدر ما يبعد وجه الشبه بينما تعلو قيمة العمل من الوجهة الفنية .

وهكذا فان المادة الرومانسية الشائعة فى عصره كتبها بو بروح من جرحته الحياة فتركته مهزوزا مرتاعا ، وبث فيها بأعصابه المنهوكة فزعا حقيقيا ، هو فزع الروح كما يقول بو نفسه فى مقدمته لاحدى مجموعاته القصصية .

ومع ذلك فنحن نحب أن ننبه الى أن ادجار آلان بو حين ثار على الواقعية ، حرص على أن تكون ثورته مبررة ، وقد تم له ذلك التبرير بأكثر من وسيلة .

من ذلك أن رواة قصصه أو أبطالها يعترفون أحيانا بما فى قصصهم من غرابة . ففى بداية « القط الاسود » يعلن الراوى ان قصته ساذجة لا يتوقع ولا يلتمس من أحد أن يصدقها ، ومع ذلك فهو ليس معتوها أو حالما . وفى قصة «حقائق عن حادثة فالديمار » يعلن الراوى فى منتصفها أنه بلغ الان نقطة من الرواية تجعل القارىء يشك فى صحتها ، غير أن مهمته تدعوه الى الاستمرار فى سردها . وهكذا نقرأ فى النصف الثانى من القصة عن رجل كان على وشك الموت عندما نومه الراوى تنويما مغناطيسيا فاوقف التنويم انحلاله ، حتى اذا ما أجريت محاولة لايقاظه بعد سبعة اشهر تحول الميت المنوم الى كتلة عفنة .

اما ثانى وسائل التبرير فهى أن معظم شخصياته الشاذة على حافة الجنون او اللاشعور ، مما يجعل من الطبيعى أن تكون رؤاها أقرب الى الهذيان وأن تضطرب قواعد المنظور امامها .

ثم هناك ذلك الجو الاسطورى للاماكن الموحشة التى يختارها المؤلف وما بها من اثاث قديم أو متهالك ، مما يوقظ فى نفوس سكانها وقرائها على السواء ما ترسب فى أعماقهم من مخاوف وخرافات . ففى قصة « انهيار منزل اوشر » يتحدث الراوى عن ذلك الشعور المبهم الذى يحاول مقاومته ، غير أن ما يحيط به فى المنزل من سقوفه المنقوشة وطنافسه القاتمة التى تغطى جدرانه وبلاطه الابنوسى الاسود والملابس الحربية المصنوعة من الحديد والزرد التى تقرقع على وقع خطاه ، كل هذه كانت تفعل فعلها فى مخيلته .

كما أن فردريك اوشر بطل القصة توصل الى نتيجة مؤداها أن السكون المتصل المرعب الذى يسود جو المنزل ، كان له أثره الفعال فى صوغ أسرته بقالب خاص ، وصوغه هو فى القالب المريض الذى يعانى منه .

والى جانب طبيعة الشخصيات وطبيعة الاماكن التى يقيمون فيها فان ظروفهم تهيىء لهم هذه الرؤى المفزعة وهذا العالم اللاواقعى . ففى قصة «ابو الهول» يبرر الراوى حالة الهلوسة التى كان يعانيها بفزعه مما كان يجتاح مدينة نيويورك من وباء الكوليرا وما كان يقرؤه من كتب عملت على تفتيح بذور الاوهام الكامنة فى قرارة نفسه . وبطل قصة أوشر يعانى كآبة ترجع أساسا الى ما تعانيه شقيقته الرقيقة الحبيبة الى نفسه من مرض مزمن حاد يسير بها الى الفناء شيئا فشيئا . كذلك نوع

الكتب التى تقرؤها هذه الشخصيات تدل من ناحية على نفسيتها وهى من ناحية أخرى تعود فتعاون على تضخيم اوهامهم .

فالراوى فى القصة السابقة يقول ان نوع الكتب التى يقرؤها فريدريك أوشر تتفق بدقة تامة مع تصوراته وخيالاته. وعندما دفن فريدريك أوشر شقيقته بعد موتها فى قبو المنزل جلس صديقه الراوى يقرأ له من احدى الروايات التى يحبها ليقضيا ما تبقى من ساعات الليل المروعة . ولكن ما بالرواية من احداث كان وثيق الصلة بما فى القصة من احداث فاذا وصل القارىء الى قوله : وكانت أصوات الغابة المروعة تنذر بالحدث وتتجاوب فى كل مكان . توقف قليلا اذ تناهى الى سمعه أصوات غير واضحة من مكان بعيد فى المنزل شبيهة جدا بالاصوات التى صورها مؤلف الرواية . وسرعان ما يدرك أن خياله يخونه وأن ما يسمعه ان هو الا قرقعة اطار النافذة وزئير العاصفة ، وقد وقعا اتفاقا مع ما كان يطالعه فى الرواية من هذا القبيل . غير ان المشهد يتكرر مرة ثانية عند جملة ثانية ثم مرة ثالثة . واخيرا تظهر اللادى مادلين والدم يلطخ ثوبها الابيض ، فتختلط الحقيقة بالاوهام ، وتنتهى الى عالم لا هو بالحلم ولا هو باليقظة .

هذا التبرير هو ما يفرق بين التحرر من الرؤيا التقليدية عند كتاب مثل ادجار آلان بو وبين أدب اللامعقول المعاصر ، حيث انقلبت الاية فأصبح الانسان العادى يعيش فى عالم غير عادى . وبدلا من أن يكون تجاوز الواقع انعكاسا لرؤيا انسان شاذ للعالم سوى ، أصبح اللامعقول انعكاسا للعالم الشاذ فى رؤيا الانسان البسيط فى حضارتنا . وهكذا لم يعد التمرد على الواقع نابعا من ذات انسانية مريضة ، بل أصبح اللامعقول واقعا خارج الانسان لا يتوكأ على حجة او اعتذار أو تبرير . فهؤلاء الكتاب التقليديون اذن – بكل ما وصلوا اليه من تحرر – يلقون عبء الشذوذ على شخصياتهم وما يحيط بها من ظروف خاصة ، دليلا على ايمانهم بسلامة العالم الخارجى . أما أدباء اللامعقول اليوم فيلقون بالعبء على العالم الذى تعيش فيه شخصياتهم .

ولعل اقرب قصص بو الى تلك الاتجاهات الحديثة هى قصصه الفكاهية التى رأى فيها الدكتور أمين روفائيل انها مشحونة بالمبالغة والتهريج الثقيل ، وان دعابته فيها باردة لا تثير الضحك لانها قاسية ممسوخة تجد فى القبيح والمخيف منابع لمرح بغيض، مثل قصة « فقد الانفاس » وهى قصة رجل يكيل لزوجته الشتائم صبيحة يوم زواجه حتى يفقد أنفاسه ، ثم يبحث عنها فى كل مكان المشاجرة فلا تعثر عليها ، فهجر بيته ، وتلم به بعد ذلك سلسلة من النوائب حتى يلقى به ركاب سيارة عامة فى عرض الطريق اعتقادا منهم بانه رجل ميت ، فتنكسر ذراعاه وجمجمته، وتنتهى القصة بدفنه فيلتقى فى القبر بجثة رجل كان عشيق زوجته .

والواقع ان هذه القصص وامثالها يمكن اعتبارها طلائع لما عرف فيما بعد عند السرياليين بالمزاح الاسود ، وهو تهكم يقطر مرارة ، وكان أحد التيارات الادبية التى أفضت الى بعض مايكتب اليوم فى الأدب الغربى المعاصر .

يوسف الشارونى



مرة أخرى أعاود الحديث عن كراتشكوفسكى لاعرض كتابه عن تاريخ الأدب الجغرافى العربى الذى ترجم اخيرا الى اللغة العربية . وكنت فى المرة السابقة قد عرضت كتابه عن « المخطوطات العربية » الذى ترجمته الى العربية وتولت طبعه ونشره دار الطبع والنشر باللغات الأجنبية فى موسكو . واوضحت فى مقالى السابق المكانة الكبرى التى يحتلها كراتشكوفسكى فى الاستعراب السوفيتى والعالمى . وأشرت الى ان كراتشكوفسكى قد ترك آثارا على درجة كبرى من الأهمية بالنسبة لثقافتنا العربية وأن المجمع العلمى للاتحاد السوفيتى قام بجمع هذه الآثار ونشرها فى ستة مجلدات بعنوان « مؤلفات مختارة » لكراتشكوفسكى ، ويختص المجلد الرابع منها بتاريخ الأدب الجغرافى العربى ويقع فيما يربو على ٩٠٠ صفحة من الحجم الكبير . ويحتوى فى أصله الروسى على ٢٤ فصلا تؤرخ للادب الجغرافى العربى حتى القرن الثامن عشر . ويتضح من مقدمة المؤلف أنه كان يعتزم أن يمتد بتاريخه للادب الجغرافى العربى حتى أيامنا هذه . لكن القدر لم يمهله ووافاه قبل أن يحقق ما تمناه .

أما الترجمة العربية فقد قام بها أحد اخواننا السودانيين هو الاستاذ صلاح الدين عثمان هاشم وتولى نشر الترجمة ادارة الثقافة بجامعة الدول العربية . ولعل أول ما يلفت النظر فى الترجمة العربية انه لم يظهر منها سوى القسم الأول وهو يتناول ستة عشر فصلا من الفصول الاربعة والعشرين فى الكتاب الأصلى ، وتؤرخ للادب الجغرافى العربى حتى القرن السادس عشر ولعل بقية ترجمة الكتاب تظهر عما قريب .

ولا شك فى ان ظهور هذه الترجمة يعتبر فى الواقع كسبا كبيرا لثقافتنا العربية لاسيما اذا عرفنا ان وضع مؤلف جامع لتاريخ الأدب الجغرافى العربى ليست عملية سهلة بل هى عملية « تكتنفها صعوبات عديدة » ، والدليل على ذلك ان آخر عرض واسع للموضوع يرجع الى سنة ١٨٤٨م ومنذ ذلك التاريخ لم تظهر سوى مختصرات موجزة عادة ما تأخذ شكل مقالات . ويرجع هذا بالطبع الى اسباب عديدة يتعلق بعضها بالمادة الموجودة تحت تصرف الباحثين فعدد كبير منها معروف لدينا من عناوينه فقط ولم يكتشف حتى الآن ويكفى أن نشير فى هذا الصدد الى ان كتاب ابى زيد البلخى (المتوفى سنة ٩٣٤) وهو يمثل أول

حلقة فى سلسلة مؤلفات المدرسة الكلاسيكية للجغرافيين العرب، لم يعثر على أصله حتى الآن . وكذلك كتاب « الجيهانى » بمجلداته العديدة . الى جانب هذا لا تزال هناك مؤلفات جغرافية عديدة تنتظر النشر وما زالت بعيدة عن متناول أيدى الباحثين . وقد كتب « شوى » سنة ١٩٢٤ يقول : « انه من المستحيل كتابة تاريخ الجغرافيا الفلكية عند العرب نظرا لأن عددا من المؤلفات لا يزال قابعا حتى الآن بين مخطوطات مكتبات لم تفحص بعد » . ونفس هذا الحكم يصدق على الجغرافيا الوصفية . فأخبار ابن فضلان مثلا عن رحلتـه الى الروس (٩٢١ - ٩٢٢) لم تتداولها الأيدى الا فى الآونة الأخيرة على الرغم من أن قطعا منها كانت موضوعا للدراسة منـذ أكثر من مائة عام .

والى جانب الثغرات فى المصادر توجد صعوبة أخرى تعوق استكمال الصورة العامة وهى تتعلق بصعوبة تحديد المـادة أو نسبتها الى فن معين . فكثيرا ما تضمنت المؤلفات التاريخية مادة جغرافية ذات بال كما هو الحال مثلا فى « فتوح البلدان » للبلاذرى ونفس هذا القول يصدق على تلك المؤلفات التى تفرد اقساما خاصة للجغرافيا كالموسوعات العديدة التى ألفت بمصر فى عهد المماليك .

ومن هنا يمكننا أن نفهم ضخامة هذا العمـل الذى قام به كراتشكوفسكى ويمكننا أيضا أن نفهم السر فى أن كراتشكوفسكى لم يتمكن من وضع هذا الكتاب الا بعد خمسة وثلاثين عاما من العمل فى ميدان الأدب الجغرافى العربى .

والكتاب نفسه يتناول عرضا لتاريخ الأدب الجغرافى العربى منذ الاشارات الأولى فى الشعر الجاهلى حتى عصرنا الحديث معتمدا فى ذلك على الأدب العلمى والشعبى وملمـا باطراف الجغرافيا الرياضية والوصفية والعامة والاقليمية وقصص الرحلات الادبية والاسطورية على حد سواء مع ربط دراسة الآثار الأدبية بعلم الجغرافيا وتاريخ الاكتشافات الجغرافيـة وربط كل هذا بالتطور العام للثقافة العربية .

ولئن كان هناك من اهتم بدراسة تاريخ الادب الجغـرافى العربى كفيران وبارتولد وميونرسكى وغيرهم الا ان هـذا المجهود لكراتشكوفسكى يحتل مكانة فريدة بينهم . ولعل هذا راجع الى المنهج الذى اتبعه المؤلف فى هذا الكتاب ونعنى به المنهج « الفيلولوجى » الذى يهدف أساسا الى توضيح طبيعة الظواهر الادبية وتطورها . والى جانب هذا نجد تصـويرا واضحا لدور الأدب الجغـرافى العربى فى تأثيره على الشرق والغرب واهتمامه بمعالجة الأمثلة البارزة لانتقـال التراث الثقافى فى ميدان الجغرافيا الى أوربا الغربية .

ففى حديثه عن أثر الحضارة العربية فى تاريخ البشرية يقول : « ان المكانة المرموقة التى تشغلها الحضارة العربية فى تاريخ البشرية أمر مسلم به من الجميع فى عصرنا هذا وقد وضح بجلاء فى الخمسين عاما الاخيرة فضل العرب فى تطوير جميع تلك العلوم التى اشتقت لنفسها طرقا ومسالك جديدة فى العصور الوسطى وما زالت حية الى أيامنا هذه ، أعنى علوم الفيزياء والرياضيات والكيمياء والبيولوجيا والجيولوجيا أما فيما يتعلق بالادب الفنى العالمى فان العرب قد أسهموا فيه بنصيب وافر يمثل جزءا أساسيا من التراث العام للبشرية كما امتد تأثيرهم الى عدد كبير من المؤلفات والفنون الأدبية التى نشأت فى بيئات غير عربية » .

لقد قرر العلم الاوربى منذ البداية ميزات الأدب الجغرافى العربى وبهذا الصدد يجدران نشير لموقف الاوربيين من المؤرخين العرب الذين كانوا فى كثير من الأحايين جغرافيين أيضا . فمنذ بداية العقد الثامن من القرن التاسع عشر كتب « برونز » مؤرخ الحروب الصليبية يقول : « ليس فى وسع الأدب الاوربى فى ذلك العهد أن يقدم مثالا يفضل مؤلفات العرب ويكفى فى هذا الشان تصفح ما خلفه المؤرخون العرب ومقارنته باحسن ما انتجه فن التاريخ فى أوربا ليبدو لأول وهلة ودون تردد أين يكمن الفهم والاحساس التاريخى والوعى السياسى والذوق فى الشكل والفن فى العرض .

واذا ما انتقلنا بعد هذا الى جولة سريعة عبر فصول الكتاب نجد ان المؤلف يتناول فى الفصل الأول الحديث عن التصورات الجغرافية لدى الجاهليين وفى هذا الحديث يقول : « انه من العسير أن نتوقع اتساعا فى المدارك الجغرافيـة بين بدو الجاهلية غير ان قوة ملاحظتهم للظواهر الطبيعية المحيطة بهم أمر بديهى مرده الى طبيعة حياتهم نفسها . فالبدو عادة يتمتعون بمعين لا ينضب من التجارب المباشرة فى مجال الجغرافيا الفلكية. وان ترحالهم الدائم وسراهم بالليل حين يعتمد الانسان على الاهتداء بالقمر والنجوم الساطعة قد شحذ فكرهم مبـكرا لمراقبة جميع التغيرات التى تطرأ على القبة السماوية . وهم لم يعرفوا الاهتداء بالنجوم فحسب بل انهم بفضل طلوعها ومغيبها قد استطاعوا توقيت ساعات الليل . وبالطبع يحتل القمر المكانة الأولى لديهم . وقد عبر ابن منظور المتوفى سنة٧١١هـ - سنة ١٣١١م بمهارة فائقة عن علاقتهم بالقمر فى ظروف حياتهم لذلك العهد فقال :

« انسوا بالقمر لأنهم يجلسون فيه للسمر ، ويهديهم السبيل فى سرى الليل والسفر ، ويزيل عنهم وحشة الفاسق ، وينم على المؤذى والطارق » . وهم فى مراقبتهم لمسير القمر لاحظوا من البداية علاقته بالمجموعة النجمية المتغيرة على التوالى وحددوا عدد منازلها بثمانية وعشرين منزلا أطلقوا عليها اسم « منازل القمر » لكل منها اسم عربى خالص . وترجع هذه الاسماء الى أقصى زمن ترجع اليه أشعارهم . وثمة ظاهرة فلكية هـامة توصل اليها البدو والحضر على السواء ، فقد أمكنهم التنبؤ بحالة الطقس وتحديد فصول السنة الملائمة للزراعة نتيجـة لخبرة طويلة الأمد بمراقبة طلوع ومغيب نجوم معينة أو مايسمى بالغروب الكونى للمنازل القمرية . وكان العرب يعرفون ذلك باسم النوء وجمعها أنواء . وقد لعبت دورا كبيرا فى حياتهم ، وبالتدريج تجمعت لدى العرب معلومات مختلفـة عن الأنواء صاغوها كمادتهم فى صور مسجوعة تم تدوينها فى وقت واحد مع الشعر الجاهلى على ما يبدو . وقد حفظت لنا أوصاف مختصرة لجميع الأنواء الثمانية والعشرين . وبالطبع لم تقف معـرفة البدو عند القمر وحده بل عرفوا جيدا الكواكب التى احتلت المكانة الأولى بينها الزهرة وعطارد . أما فيما يتعلق بالنجـوم فقد عرفوا منها ما لا يقل عن مائتين وخمسين نجما فى تسميتها العربية الخالصة جمعها بعناية فائقة عبد الرحمن الصـوفى فلكى القرن العاشر الميلادى .

ويعتبر القرن العاشر الميلادى فى نظر المؤلف خطوة هامة فى جميع ميادين الأدب الجغرافى بل ويرى فيه غيره أن هـــذا القرن يعتبر أوج الجغرافيا العربية سواء من ناحية ما تميز به من ضخامة كتابة المبرزين أو من ناحية الآثار العلمية الكبرى التى ظهرت فيه وظل تأثيرها حتى القرن العشرين .

أما بالنسبة للقرن الحادى عشر فيعتبر البيرونى أعظم شخصية علمية عاشت فيه ، ويعتبر كتابه عن ((الهند – على حد تعبير ((روزن)) – أثرا فريدا لا مثيل له فى الأدب العلمى القديم أو الوسيط سواء فى الغرب أو الشرق)) . ثم جاء القرن الثانى عشر فكان قرنا هزيلا فقيرا فى الادب الجغرافى وكان مرحلة مهيئة لظهور آخر أثر جغرافى ضخم للعهد السابق للغزو المغولى ويعنى به معجم ياقوت الحمــوى الذى يقدم جماع ما عرف فى هذا الميدان فى الحقبة التاريخية السابقة للغزو المغولى ويحتل مكانة رفيعة لا مثيل لها سواء فى محيط الرحلات أو الجغرافيا الفلكية واللغوية والوصفية ويجمع شتات المـــادة الجغرافية الضخمة التى تراكمت على مدى ستة قرون من الزمان .

وفى القرن الرابع عشر ازدهر نمط جديد هو نمط الموسوعات الكبيرة التى يفرد للجغرافيا مكانا هاما فيها . وأكبر موسوعات هذا القرن هما موسوعتا ((النويرى)) و ((العمرى)) غير أنه وجد مؤلف سابق لهما فى هذا الميدان هو محمد بن ابراهيم الوطواط الكتبى الوراق . ويمكن بواسطته تقصى أصـــل نمط الموسوعات . ومن وجهة نظر التـــاريخ الأدبى فان نمط الموسوعات الذى ساد القرن الرابع عشر هو نمط مصرى صميم. وقد أكد هذا القرن تفوق مصر الفكرى بوجه عام، وهذا التفوق لا يقتصر على ميدان الأدب الجغرافى وحده بل يتعداه الى ميدان الأدب الحافل الذى قل أن نجد له مثيلا فى أى بلد من بلدان الشرق الأخرى .

ولعلنى بهذا العرض السريع قد استطعت أن أبرز أهمية هذا الكتاب بالنسبة لثقافتنا العربية .

يبقى بعد هذا أن أشير الى أن اختيار ادارة الثقافة بجامعة الدول العربية لترجمة هذا الكتاب هو اختيار جد موفق وانى أرجو مخلصا أن تتبع هذه الخطوة الموفقة خطوات أخـــرى من جامعة الدول العربية أو من غيرها من أجل ترجمة الدراسات والابحاث القيمة التى قام بها كراتشكوفسكى من أجل خـــدمة لغتنا العربية وأدبنا العربى وهى جميعها دراسات وأبحاث على درجة كبرى من الاهمية بالنسبة لنا واخص منها بالذات دراسته عن الرواية التاريخية فى الادب العربى ، والشعر العربى فى اسبانيا ، والأدب العربى فى شمال القوقاز ، وكتابه عن الشيخ محمد عياد الطنطاوى ، ودراساته عن الأدب العربى الحديث ..

محمد منير مرسى



الفكر العربى تأثره وتأثيره من الموضوعات التى شغلت الباحثين والمفكرين وعلى الاخص طائفة المستشرقين فقد وجـــد معظم المستشرقين فى موضوع التأثر والتأثير ميدانا فسيحا يتسع لتمحلاتهم ونظـــراتهم الاستـــخفافية الى تراثنـــا العربى وقليل منهم من ينصف الفكر العربى ويضعه فى مكانته اللائقة به من التراث الانسانى .

فالكثيرون منهم يقبلون على تناول هذا الموضـــوع بوجهة نظر سابقة عليه تدفعهم الى تلمس كل سبب مهما كان واهيا مادام يؤيد وجهة النظر هذه وهى التمييز بين الشعوب الآرية والشعوب السامية فى خاصية معينـــة تلك هى خاصية النقل والاتباع التى تميز الشعوب السامية على حين تتميز الشعوب الآرية التى ينتمى اليها العنصر الاوربى فى أصوله الاولى بخاصية الابداع والتفكير الحر لسليم .

وكتاب ((الفكر العربى ومكانه فى التاريخ)) ألفه مستشرق ايرلندى من غلاة المستشرقين هو ((ديلاسى أوليرى)) فهو يضع نصب عينيه التفرقة بين الشعوب السامية والآرية فى الاصالة والخلق والتفكير المتحرر ولهذا يبالغ فى دعوى تأثر الفكر العربى بالفكر الاغريقى ويتصيد لتأييد هذه الفكرة كل مايمكن أن يرده ولو مع التمحل الشديد الى ثقافة الاغريق

وقـــد قام بترجمة هـــذا الكتاب الاستاذ الدكتور ((تمام حسان)) فاضاف الى المكتبة العربية أثرا من الآثار التى أتيح لها ما لم يتح لمؤلف فى مثل موضوعها فمؤلف الكتاب على علم واسع شامل بالموضوع الذى يتعرض له وقد اهله لذلك معرفته بلغات عديدة حديثة وقديمة الامر الذى ضاعف من قيمة الكتاب وجعل من المهم ترجمته واضـــافته الى المكتبة العربية وزاد من قيمة الكتاب أيضا أن يقوم بترجمته عالم متخصص على دراية واسعة بالثقافة العربية القديمة التى هى موضوع الكتاب الى جانب ثقافته الحديثة العميقة فقد أضاف الى الكتاب تعليقات قيمة ترد دعاوى المؤلف وتبين وجهة الحق اذا حاول أن يلتوى بها وتكشف عن خلط المؤلف وتخبطه فى بعض الآراء وتعصبه وتحامله فى موضع التعصب والتحامل .

ومؤلف هذا الكتاب يعنى فيه بالتطور التـــاريخى للثقافة الى عصر النهضة فالثقافة الاغريقيـــة قد امتزجت بروح الشرق فى العصر الهلينى الذى بدأ بفتوح الاسكندر الاكبر للشرق ثم انتشرت هذه الثقافة بعد تطورها الهلينى فى مجتمعات لها لغاتها الوطنية المتعددة كالسريانية أو القبطية أو الآرامية أوالفارسية وقد حدث نتيجة لذلك ونتيجة لانعزال هذه المجتمعات عن الاغريقية للخلافات الدينية التى نشأت بها أن تطورت الثقافة الهلينية وتركت أثرها فى ثقافة هذه المجتمعات .

ثم انتقلت الثقافة الهلينية بطريق الكنيسة السريانية والزرادشتيين الفرس والوثنيين الحرانيين الى المجتمعات الاسلامية فى الشرق ثم الى المجتمعات الاسلامية فى المغرب حيث انتقلت هناك الى أوربا بطريق الفلاسفة المسلمين واليهود الذين نشأوا فى المجتمعات الاسلامية وكان لها اثرها فى التمهيد لظهور حركة النهضة الاوروبية .

ويقصد المؤلف هنا الثقافة بمعناها الاعم الاشمل الذى يتسع ليستوعب النظم السياسية والاجتماعية والتشريعية والفنون والحرف والدين وكل ما ينتج من الفكر ويكون له أثره فى الحياة العقلية كالفلسفة .

وليس العرب فى نظر المؤلف الا مجرد نقلة للتراث الاغريقى الذى لم يكن لهم فضل الاتصال به مباشرة أو عن رغبة صادقة فى المعرفة وانما قدمه لهم السريان والزرادشتيون الفرس والصابئون الحرانيون وقد كانت طائفة من السريان هم المعلمون الاول للشعوب العربية الاسلامية لانهم هم الذين نقلوا اليهم تراث الاغريق .

ومهما قيل عن السريان فلم يكونوا - فى الحقيقة - الا مجرد نقلة للتراث الاغريقى الى اللغة العربية فى وقت كان العرب فيه على ابواب نهضة شاملة فى حياتهم الفكرية والعلمية وكان القادة من العرب على شغف عظيم بهذه العلوم فبذلوا عن سخاء فى ترجمتها ولم يكن بين العرب أنفسهم فى مستهل نهضتهم من يجيد الاغريقية او غيرها ليتمكن من الاتصال المباشر بهذه الثقافة وماكاد يوجد بينهم من يعرف الاغريقية حتى رجع الى هذه الثقافة فى لغتها الاصيلة ولم يكتف بما نقله السريان كالفيلسوف العربى « الكندى » .

على أن السريان لم تكن لهم اصالة تذكر فى ميادين هذه العلوم فلم يضيفوا الى ماأخذوه شيئا بل ان ماأخذوه لم يكن لهم فضل فى اختيار مادته اذ ان اختيار المادة قد تم على أيدى الهيلينيين ولم تحدث فيهم العلوم الاغريقية تأثيرا خطيرا كالذى احدثته فى العالم الاسلامى وبين العلماء المسلمين فلم تكن لهم نظرة معينة فى هذه العلوم ولم ينجبوا فيلسوفا واحدا يضارع أحدا من فلاسفة الاسلام كالفارابى أو ابن سينا أو غيرهما .

ويتضح تحامل المؤلف على الجنس العربى فى كثير من الاشارات والتلميحات والتصريحات التى تتضمنها فصول كتابه فالثقافة العربية امانة تحمل عبء القيام بها رجال لم يكن أكثرهم ذوى دم عربى محض بل موال من الشعوب التى فتح العرب بلادها ويتخذ المؤلف ذلك ذريعة للطعن فى العرب والنيل منهم ويشحن عنوان كتابه بما يفيد الاشارة الى ذلك فقد جعل عنوانه فى الانجليزية .

Arabic thought & it's place in history

وآثر استخدام كلمة Arabic دون كلمة Arab ليدل على ان الثقافة التى ازدهرت فى العصر الاسلامى نتاج قرائح غير عربية العنصر فى عمومها اتخذت اللغة العربية اداة لها فليس للعرب فيها فضل وان احسنا الظن بالمؤلف فأثر العرب فيها اقل شأنا من أثر غير العرب الاصلاء « راجع مقدمة المترجم ص ٥) .

ويستغل المؤلف ذلك أسوأ استغلال حين يتخذه تكأة لسلب العرب جميعا بل الجنس السامى عموما صفة التفكير الفلسفى اذ يقول « ومما لا فائدة فيه أن ندعى ان تاريخ الفلسفة العربية يرينا ضعفا فى اصالة العقل السامى لسبب واحد هو أننا لا نجد واحدا من فلاسفة المرتبة الاولى بعد الكندى عربيا بمولده وقليل منهم يمكن أن يوصف بانه سامى » (راجع ص ١٥٠ ومقدمة المترجم ص ٦ »

ويرى المؤلف أن التراث الاغريقى كان الاساس الذى تشكلت وفقا لمقتضياته الحضارة العربية الاسلامية « والحق أن الثقافة الاسلامية فى أساسها وفى جوهرها جزء من المادة الهلينية الرومانية بل انه حتى علم التوحيد الاسلامى قد تحدد بواسطة منابع هلينية (ص ١٧ - ١٨ »

ويرى أيضا أن التأثير الاغريقى قديم اذ ان المبشرين النساطرة انتشروا فى أواسط آسيا ووصلوا الى بلاد العرب وهؤلاء النساطرة كانوا يعتمدون فى نشر تعاليمهم وتفسيرهم لشخص المسيح على النظريات المستمدة من الفلسفة الاغريقية بل انه يرى أن الرسول نفسه كان على صلة بمعلمين من النساطرة وكان المسلمون الاوائل يخالطون رهبان النساطرة ومبشريهم مخالطة كبيرة .

وهكذا يتجاهل المؤلف الاساس فى الثقافة العربية - القرآن والسنة - فيدعى أن الثقافة الاغريقية هى الاساس فى التطور الحضارى الذى حدث بعد ظهور الاسلام ويدعى أن الرسول اخذ عن المبشرين النساطرة ولم يثبت تاريخيا أن الرسول التقى بأحد من الرهبان الا مرتين وكان اللقاء عابرا فى كل منهما : المرة الاولى حين التقى ببحيرى الراهب وهو ابن تسع سنوات على أرجح الاقوال وكان قد خرج مع عمه فى تجارة له الى الشام . والثانية حين خرج فى تجارة خديجة وهو ابن خمس وعشرين سنة والتقى براهب نسطورى ولا يمكن أن يكون مع صغر السن واللقاء العابر اخذ فى الرحلة الاولى ولم يثبت تاريخيا أن الرسول فى رحلته الثانية انقطع الى الراهب النسطورى او أخذ عنه والا فما مقدار ماأخذه ؟ وعلى فرض حدوث لقاء بين الرسول وبين راهب نسطورى وحدوث مساجلة كلامية بينهما فاقصى ما يدل عليه هذا هو اهتمام الرسول بما فى محيطه من عقائد وأفكار أما الاخذ والنقل فهذه مسألة ينقصها الدليل وينقصها الواقع .

ثم من هم هؤلاء الاوائل من المسلمين الذين اتصلوا بالنساطرة اتصالا كبيرا ؟ هل هم السابقون الى الاسلام ؟ ان كانوا كذلك فنحن نعلم اسماءهم واحدا واحدا لان سبقهم الى الاسلام جعل لهم مكانة بارزة فى الدعوة الدينية والمجال الدنيوى أيضا فأيهم الذى ثبت للمؤلف اتصاله بالنساطرة وأخذ عنهم ؟

وأما ناحية العنصر التى يتخذها المؤلف وسيلة للطعن فى العرب فتدفعنا الى أن نتساءل : اين الحضارة التى أنتجها عنصر معين لم يختلط بغيره ؟!

ان الثقافة الانسانية ميراث مشترك بين كل الشعوب فكل شعب اسهم فى هذا الميراث بقدر كثير أو قليل على مقدار حظه من الاخذ والاعطاء ولم يوجد شعب تفرد بين شعوب العالم بالاصالة الاصيلة فى هذه الثقافة حتى يمكن أن يدعى لنفسه أو يدعى له الابتكار والابتداع على غير مثال سابق أو أثر يحتذيه ولا يعاب على شعب من الشعوب انه أخذ عن غيره وانما يعاب عليه أن يجمد عنده تيار الثقافة المتدفق أو يلتوى بالثقافة الانسانية التواء يبعد بها عن طريقها الطبيعى وقد جاء الاسلام

بلغة واحدة ودين جديد انضوى تحت لوائه العرب الذين قاوموه ثم استسلموا وانقادوا للدعوة التى خرجت بهم من جزيرتهم الى ممالك الفرس والروم وأخذ سكان البلاد المفتوحة يعتنقون الدين الجديد وتعددت العناصر التى تكونت منها الخلافة الا أنها كانت تمتزج معا فى حياة مشتركة تقوم على أساس من التفاهم المتبادل والعلاقات الوثيقة التى نشأت عن الامتزاج والتوليد والتزاوج واصبحت اللغة العربية واسطة للتبادل الفكرى بين سكان الممالك الاسلامية وهذا ساعد على نقل نتائج الحضارة من يد الى يد وجعل المادة السريانية التى اخذت عن الهلينية تنتقل الى مجال أوسع واكثر خصوبة مما جعل المسلمين يضيفون الى هذه المادة ويتطورون بها .

وهل يظن المؤلف أن كل العلماء الذين نطلق عليهم لفظ الاغريق » ينتمون الى عنصر واحد لم يختلط بغيره ؟

لقد نبغ علماء الاغريق فى أماكن متعددة : فى آسيا الصغرى وجزر الارخبيل وصقلية وفلسطين والشام وتخوم العراق وكان من بينهم ليديون وكاريون ومقدونيون وسوريون ومع هذا نطلق عليهم لفظ يونانيين لا لشىء الا لانهم كانوا يتكلمون او يكتبون أو يفكرون باليونانية فما الذى يمنع اذن من أن نهمل فوارق الجنس والازياء واللهجات ونعتبر اللغة العربية باعتبارها واسطة للتبادل الفكرى بين الشعوب العربية أساسا فى اعتبار علماء الدولة العربية الذين اتخذوها وسيلة للتفكير والتعبير عربا باعتبارهم مجموعة ثقافية واحدة كما اعتبر المؤلف نفسه الاجزاء العربية من أوربا فى القرون الوسطى لاتينية لنفس السبب (راجع ص ٢٨٠)

ويتابع المؤلف سير الخط التطورى للثقافة حتى يصل الى العصر الاموى وهو عصر التأثير غير المباشر اذ ان العرب فى هذا العصر كانوا على اتصال بمن كانوا يعرفون اعمال الفلاسفة والمشرعين الاغريق اللهم الا فى حالات قليلة فى دراسة الطبيعة والطب اتصل المسلمون فيها بالمادة الاغريقية مباشرة .

وأما فى البناء والزخرفة فقد اعتمد المسلمون اعتمادا اساسيا على البنائين والمهندسين والصناع من الاغريق والفرس.

وفى القانون طرأت مسائل جديدة لم تكن على عهد الرسول وصحابته مما دعا حكام المسلمين الى ان يقبلوا احكام القانون الرومانى كما وجدوها فى سورية ومصر .

والتوحيد الاسلامى اتصل ايضا بالفكر الاغريقى لان القول بأن القرآن قديم قدم الله تعالى ، ولم تشتمل حدود الزمان الا على كتابته متأثر بالعقيدة المسيحية فى الكلمة ، ومعارضةالمعتزلة للقول بقدم القرآن وانكارهم للصفات ودعوى ان القرآن لم يخلق متأثرا بالشكل الذى عبر به القديس يوحنا الدمشقى عنمذهب الثالوث ومذهب القدرية قال به معبد الجهنى تلميذ سيبويه الفارسى الذى اعدمه عبد الملك ومذهب الجبرية يرجع الى جهم بن صفوان الفارسى والاختيار والجبر يرجعان الى المعتقدات الفارسية القديمة .

وهكذا يمضى المؤلف فى كتابه يحاول أن يرد كل فكرة لادنى سبب وأقل ملابسة للاغريق القدماء اما مباشرة أو عن طريق المجتمعات التى تأثرت بالفكر الاغريقى وينسى المؤلف ان الثقافة الاسلامية أساسها القرآن والسنة وأن الحرص عليهما دفع الى تعدد فروع الثقافة العربية وان القرآن وردت آيات بعضها يوهم المشابهة وبعضها يوهم المخالفة وبعضها يتضمن اختيار الانسان والبعض يتضمن أن الانسان مجبر وليس مخيرا ، وأن القرآن يدعو الى النظر العقلى والتأمل وقد أثار مشكلات تدعو الى النظر والتأمل العقلى وعلى أساس من البحث فى هذه المشكلات نشأت فرق المتكلمين واخذت ابحاثهم تتسع شيئا فشيئا وهكذا كان القرآن منبعا لثقافة روحية وعقلية تثقف بها الجميع من كانوا عربا أصلا، ومن كانوا فرسا أو روما أو يونانيين وعلى هذا فمنشأ الفرق الاسلامية والدافع اليها دينى محض وكان على المؤلف أن يفرق بين أمرين : بين العوامل التى دعت بفرق المتكلمين الى الظهور والنظر والتأمل العقلى وبين المادة التى استندوا اليها فى تأييد أفكارهم والتوسع فيها .

ويأتى بعد ذلك دور التأثير المباشر وهو الدور الذى شهد انتاجا غزيرا فى الترجمات العربية للمؤلفات تتناول الفلسفة والمواد العلمية « وقوام هذا العهد من النشاط فى الترجمة مرحلتان تبدأ أولاهما من استيلاء العباسيين على الخلافة الى خلافة المأمون حيث قام مترجمون مستقلون بقدر كبير من الترجمة ومعظمهم من المسيحيين واليهود والمهتدين الذين دخلوا فى الاسلام من الديانات الاخرى غير الاسلامية اما الاخرى ففى حكم المأمون وخلفائه المباشرين حيث تركز عمل الترجمة فى مدرسة مستحدثة فى بغداد وبذل جهد دائب لجعل المادة الضرورية للبحث الفلسفى والعلمى فى متناول الطالب الذى يتكلم العربية » ص ١٠٢ .

وقد صدرت حركة الترجمة عن رغبة ذاتية للشعب العربى فى الاطلاع على ثقافة اليونانيين ومعارفهم وقد شجع عليها الخلفاء وأغدقوا الاعطيات على المترجمين .

وأما فى المغرب فقد اهتم فيها الحكم الاموى بالمظاهر المادية للثقافة وكان الاتصال مستمرا بين اسبانيا والمشرق اذ كان المشرق القبلة التى تتجه اليها أنظار المسلمين فى تطلعهم الى الثقافة الدينية كالحديث والفقه وقد رحل من المشرق الى الاندلس علماء بناء على طلب امرائها كما رحل من اسبانيا الى العراق كل من أراد لنفسه ثقافة أعمق وأشمل من المسلمين واليهود ، ولكن الاسلام فى اسبانيا كان يميل الى السلفية المتزمتة والمحافظة الشديدة ولم يكن يميل الى الانظار الفلسفية الشائعة فى المشرق وكانت أول بداية للفلسفة ـ كما يقول المؤلف ـ تحت حكم المرابطين وقد تم نقل هذه الفلسفة عن طريق المعتزلة فى بغداد بواسطة اليهود والمسلمين فى اسبانيا .

والواقع أن الفلسفة كانت معروفة فى المغرب قبل حكم المرابطين فقد جلب اليها مسلمة بن احمد المجريطى رسائل اخوان الصفاء ، وكان الخليفة الحكم الثانى المعروف بالمستنصر متزعما لحركة جمع الكتب ونقلها من الشرق ومنها الكتب الفلسفية ولكن هذه الحركة تعرضت لغضب المتزمتين بعد وفاة المستنصر الا أن الآراء الفلسفية كانت قد شاعت وأساغتها العقول واختمرت فيها ثم برزت نتائج هذا الاختمار فى فلاسفة مغربيين كان أولهم ابن جبيرول اليهودى وآخرهم ابن رشد .

وفى مرحلة تأثير الفكر العربى فى أوروبا يرى المؤلف ان نقل الفلسفة العربية الى البيئات اللاتينية كان فى مرحلتين « نقلت

المادة العربية فى أولاهما نقلا مباشرا وكانت الكتب المستعملة هى ذات الاهمية القصوى فى الاسلام اما المرحلة المتاخرة فان اليهود كانوا هم الوسطاء، ومن ثم كان اختيار المتون والمؤلفين متأثرا الى حد كبير بمدرسة يهودية معاصرة » ص ٢٦٧

وقد كان فريدريك الثانى على اتصال بالمسلمين واعجاب بهم وكان يتخذ العادات الشرقية وكان شديد الاعجاب بفلاسفة العرب وقد أسس جامعة نابولى وجعلها مدرسة لجلب العلم العربى الى العالم الغربى .

وحين حل منتصف القرن الثالث عشر كانت كل الكتب الفلسفية التى كتبها ابن رشد قد ترجمت تقريبا الى اللاتينية وقد عرف ابن رشد معرفة تامة وكانت هناك مدرستان احداهما تؤيد ابن رشد والاخرى تعارضه وتستخدم فى معارضته حجج الغزالى فى الرد عليه .

اما فى الطب فان جامعة مونبلييه قد استعملت الدراسات الاغريقية الطبية المترجمة من النسخ العربية ولم تستعمل كتب الكتاب العرب فى الطب الا فى بداية القرن العاشر وظلوا هناك فى مرتبة ثانوية وظلت المحاضرات فى قوانين ابن سينا تلقى حتى عام ١٦٠٧ م .

وهنا نجد المؤلف يحاول أمام الادلة الدامغة أن ينصف الفكر العربى ومع هذا لا يخلو انصافه من مغمز فالطب نظر اليه الاوربيون بعين فاحصة واعية ولم يقبلوه الا بعد تمحيص لانه كان قد تحول الى السحر والشعوذة !

هذا وقد بذل السيد المترجم جهدا مشكورا فى تعليقاته القيمة على الكثير من آراء المؤلف وهو جهد دفعه الى بذله رغبته فى وضع الامور فى نصابها الا أن هناك بعض مااختلف معه فيه وأعتقد أنه فات عليه سهوا فهو يعلق على قول المؤلف أن الرسول كان على صلة بمعلمين من النساطرة بقوله « لم يرو التاريخ صلة بين النبى صلى عليه وسلم وبين احد النساطرة الا ماكان فى طفولته من لقاء بينه وبين بحيرى الراهب فى بصرى أثناء رحلة النبى الى الشام ولا يمكن مع الطفولة والرحلة العابرة ان يكون قد اخذ عنه شيئا » (هامش ١ ص ٥٦) .

والثابت تاريخيا أن النبى رحل الى الشام مرتين والتقى فى الاولى منهما وهو طفل ببحيرى الراهب وفى الثانية وهو فى الخامسة والعشرين براهب نسطورى (راجع كتب السيرة ومنها امتاع الاسماع ص ٨ ، ٩ وحياة محمد للدكتور محمد حسين هيكل ص ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٩ ط ثالثة)

***

وهناك مسالة اختلف فيها مع السيد المترجم وهى هل يكفى الحس اللغوى فى تصويب اسم من الاسماء دون الرجوع الى المصادر التى تؤيد حسنا اللغوى أولا تؤيده ؟

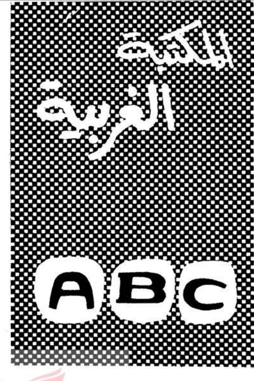
السيد المترجم يعتقد فيما يدله عليه حسه اللغوى ويأخذ به دون الرجوع الى المصادر فقد وردت فى الكتاب عبارة « ونقرا عن مسيحى يسمى أبجر امتاز فى دراسته لكتب هرمس .. الخ » وعلق السيد المترجم على كلمة « أبجر » بقوله فى الاصل Adbar (ص ٩٧ هامش ١) هكذا دون أن يشير الى المرجع الذى صحح بمقتضاه هذا الاسم او دون أن يكلف نفسه عناء اظهار الاحتمال فى قول المؤلف بان يقول مثلا : لعل المؤلف يعنى أبجر ..

والظاهر ان المؤلف يشير الى احد بنى أبجر الذين ينتسبون الى بنى فراس من كنانة فهؤلاء كانوا أطباء معروفين فى الكوفة وكان منهم عبد الملك بن أبجر الكنانى وهو طبيب عالم ماهر أسلم على يد عمر بن عبد العزيز وكان طبيبا له حين تولى الخلافة راجع عن ابن أبجر ((ضحى الاسلام)) حـ١ ص ٢٧٦ ط ٥ . وراجع أيضا البحث القيم الذى كتبه الدكتور ماكس مايرهوف تحت عنوان « من الاسكندرية الى بغداد . بحث فى تاريخ التعليم الفلسفى والطبى عند العرب » فقد تضمن هذا البحث تحقيقا تاريخيا عن ابن أبجر وقد ترجمه الدكتور عبد الرحمن بدوى ونشره ضمن مجموعة من البحوث فى كتابه « تراث الفكر اليونانى فى الحضارة الاسلامية »

وعلى العموم فهذه أشياء لا تؤثر فى قيمة التعليقات القيمة المفيدة التى أضافها السيد المترجم ورد بها على دعاوى المؤلف وتمحلاته وهى تعليقات لها أثرها وخطرها .

محمود محمود احمد







THE SCOPE OF PSYCHOANALYSIS

by ; Franz Alexander,

Basic Books Inc. New York, 1961 (594 Pages)

لا يكاد دارس من دارسى التحليل النفسى يجهل اسم فرانز الكسندر مؤلف هذا الكتاب ، فهو من الرعيل الأول الذى أسهم بصورة فعالة فى تثبيت دعائم هذه المدرسة ، ونشر أفكارها ، وتوصيلها للأذهان . ولقد ذكره فرويد فى كثير من كتاباته ، كما كان له حظ الفوز بجائزة فرويد سنة ١٩٦٢ عن بحثه الموسوم « عقدة الخصاء وتكوين الخلق » (١) .

وقيمة فرانز الكسندر الحقيقية تتمثل فى أنه عاصر مولد النظرية ، وظل يتتابع ما مرت به من تطورات حتى وقتنا الراهن، حيث بلغت أقصى ما تطمح اليه نظرية من شهرة ، وقيمة ، وشمول . هذا الى ما تميز به الكسندر نفسه من قدرة خارقة على التحليل ، وعرض أفكاره ، خلال اطار علمى جاد ، أتاح لتلك الأفكار أن تخرج من العزلة التى فرضت على علم النفس زمنا طويلا . وعرض الكتاب قمين بأنْ يكشف للقارىء ، ما أسهم به الكسندر فى هذا المجال .

الكتاب عبارة عن أبحاث نشرت فى الفترة ما بين عامى ١٩٢١ ، ١٩٦١ ، وهو لذلك يوضح طبيعة التطور العلمى الذى مر به المؤلف .. وليس كالتاريخ التطورى ما يضىء لنا ما يمر به الباحث من تغير ينعكس فى بناء شخصيته أو فكره . لذلك سنحاول فى عرضنا للافكار الأساسية لهذا الكتاب أن نتبع التنظيم التاريخى لفصول الكتاب .

(١) Castration Complex in The Formation of character.

يقع الكتاب في ستة أجزاء ، يختص الجزء الأول بالاطار النظرى للافكار التحليلية ، أما الجزء الثانى فيختص بفن العلاج عن طريق التحليل النفسى . ويهتم الجزء الثالث بتطبيقات التحليل النفسى في مجال الاضطرابات النفسية الجسمية « السيكوسومات » . أما التطبيقات النظرية للتحليل النفسى في ميدان علم الاجتماع ، والسياسة ، والجماليات ، وعلم الجريمة فيختص بها الجزء الرابع ، في حين يتعرض الجزء الخامس للعلاقة النظرية بين التحليل وكل من الفلسفة والاداب وفلسفة العلوم .. أما الجزء السادس والأخير فيفرده المؤلف لفن تعليم التحليل النفسى وعلم النفس الدينامى والطب السيكوسوماتى. وتتصدر الكتاب مقدمة كتبها الدكتور توماس فرنش عرض فيها كتابات الكسندر السابقة وعلاقتها بالأبحاث التى تتضمنها الكتاب .

***

● **الاطار النظرى :**

من أول الأبحاث التى بدأ بها الكسندر حياته العلمية ، ذلك البحث المشار اليه في أول العرض والذى يتصدر الكتاب ، وقد نال عليه المؤلف كما قلنا جائزة فرويد للتحليل النفسى ، وهو « عقدة الخصاء وأثرها في تكوين الخلق » . والواقع أن هذا البحث ما هو الا صدى رائع للملاحظات التى ابداها فرويد تحت عناوين متفرقة من أعماله العلمية عن « الاحساس اللاشعورى بالتريث » و « الحاجة الى عقاب الذات » التى تكون ركنا أساسيا من أركان المرض النفسى . فيقدم الكسندر في هذا البحث تحليلا مفصلا ـ يوضح فيه دور الحاجة الى العقاب عند مريض من ذوى الخلق العصابى . فمن أهم الأعراض التى برزت عند هذا المريض ما أسماه الكسندر « بهوس السرقة السلبى » وهو عبارة عن احساس قهرى كان يدفع المريض الى أن يضع خيرة أصدقائه في مواقف تغرى بالسرقة منه ، كشكل من اشكال عقاب الذات ، النابع من احساس بالاثم المرتبط بالموقف الاوديبى.

صورت ـ ايضا ـ هذه الفكرة ، تصويرا أعمق ، خلال أربع مقالات أخرى حوتها هذه المجموعة وهى : « الحاجة الى العقاب وغريزة الموت » (١) ، و « الخلق العصابى » (٢) و « حول الاحلام ذات المحتوى المؤلم » (٣) و « الأحلام المتسلسلة أو الثنائية » (٤) . فمثلا يعرض الكسندر في البحثين الاخيرين للغموض المحيط بمفهوم فرويد عن الحلم بانه (تحقيق لرغبة مكبوتة في اللاشعور) اذ يبدو من الناحية الظاهرية صعوبة اخضاع الأحلام المزعجة لهذا التعريف . والواقع أن فرويد نفسه تعرض لهذه المشكلة في المحاضرة التاسعة والعشرين من كتابه الموسوم « محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسى » . ازاء هذا التناقض الظاهرى يتفق فرويد والكسندر : على أن مثل هذا النوع من الأحلام يحقق رغبة أيضا ، ولكنها رغبة تنتمى الى هذا الشكل الخاص من أشكال عقاب الذات ، نتيجة ضراوة ، وقسوة ، في تركيب الانا الاعلى فيجيب العقاب لدى الشخص كوسيلة من وسائل التخفيف من الذنب الذى يثيره بحدته ، وهكذا تطبع حياة الشخص بطابع مازوكى يبرز أثره في الاحلام المزعجة أو الكوابيس » .

وبينما نجد أن الشعور بالذنب يؤدى الى الرغبة في عقاب الذات ، نجد أيضا أنه قد يتبلور في سلوك مختلف تماما ، وهو ما أسماه فرويد « بالسلوك الاجرامى الناتج من اللاشعور بالذنب » . والى مثل هذا النوع من التفسير يفرد الكسندر مجموعة من الدراسات ، ظهرت عام ١٩٣١ ، بالاشتراك مع H. Straub. في كتاب « المجرم والقاضى والجمهور » .

ويرى فرنش أن الكسندر تأثر في هذا الاتجاه بنمط معين من المجرمين ظهر في أمريكا ، لضيق فرص المغامرة والاكتشاف أمام الشباب بعد غلق الحدود . وأفراد هذا النوع من المجرمين ـ كما يرى الكسندر ـ يعملون على تحقيق ذواتهم بطريقة عدوانية ضارية تخفى وراءها رغبة في انكار دافع طفلى للاعتماد على الغير وحاجة الى حب الآخرين . وستتضح أبعاد هذه الفكرة لنا خلال العرض للمجال التطبيقى للتحليل النفسى .

***

من المشكلات النظرية التى تعرض لها الكسندر بالبحث والتحليل مشكلة العلاقة بين مشاعر الذنب ومشاعر النقص .. ولا يكاد يوجد واحد من المحللين النفسيين الا وقد عرض لهذه المشكلة مبينا ارتباطها الوثيق بالمرض النفسى .. بل ان «أدلر» وهو واحد من أقطاب مدرسة التحليل النفسى ، ومؤسس مدرسة علم النفس الفردى ، جعل من الشعور بالنقص القطب الذى تلتقى فيه الحياة النفسية بتوزعها ، وثرائها ، سواء كان ذلك في الصحة أم في المرض . أما فرويد فقد هاجم هذا الاتجاه الذى اتخذته لنفسها مدرسة علم النفس الفردى . واستخدم الأسلوب التحليلى في هجومه عليها ، فاتهم أدلر وانصاره بأنهم مصابون بما يشبه العصاب القهرى الذى يستحوذ على فريسته ويحصرها في دائرة لا تستطيع الفريسة منها فكاكا .. وتتخذ هذه الدائرة أشكالا مختلفة ـ طقوسا أو أفكارا أو أعمالا .. الخ ـ يخضع لها الشخص خضوعا قهريا تعسفيا .. أما الشكل الذى اتخذته عند أنصار مدرسة علم النفس الفردى فهو فكرة واحدة تتمثل في عقدة النقص Inferiority Complex وعلى الرغم من أن فرويد لم ينكر عقدة النقص انكارا تاما ، الا أنه ضيق من حدودها ، فجعل الشعور بالنقص مرتبطا باساس شهوى قوى . «فالطفل يشعر بهذا الشعور حين يدرك انه غير محبوب . والأمر بالمثل عند الراشد الكبير . أما العضو الوحيد الذى يعتبر دونا حقا هو : القضيب الموقوف النمو ـ أى بظر البنت » (محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسى ، الترجمة العربية ، ص ٦٢) . وبصدد العلاقة بين مشاعر النقص ومشاعر الذنب يتفق الكسندر مع فرويد فيما يتعلق بوحدة الاصل بينهما : فهما تعبيران عن التوتر الذى يتم في علاقة الانا بالانا الاعلى . واذا كان الكسندر يتفق مع فرويد على وحدة الاصل بين الشعور بالذنب والشعور بالنقص ، فانه ينظر اليهما على أنهما ظاهرتان سيكلوجيتان مختلفتان فيقول في ذلك :

---

(١) The Nead for Punishment and the Death Instinct.
(٢) The Neurotic Character.
(٣) About Dreams with Unpleasant Content.
(٤) Dreams in Paires or Series.
New Introductory Lectures to Psychoanalysis.

« على الرغم من هذه الحقيقة وهى أن مشاعر الذنب ومشاعر النقص يمكن فهمهما بنفس الصورة أى كصراع بين الأنا Ego والأنا المثالى Ego-Ideal الا أنهما فى حقيقة الامر ظاهرتان سيكلوجيتان مختلفتان تماما ، والتأثير الادنى فى كل منهما على السلوك مختلف كذلك فالافراد الواقعون تحت ضغط الشعور بالذنب يسلكون بطريقة مباينة لسلوك الافراد الواقعين تحت ضغط الشعور بالنقص » (ص ١٢٩) .

ويفرد المؤلف بحثين للتفرقة بين مشاعر الذنب ومشاعر النقص : الاول بعنوان « انطباعات حول العلاقة بين الشعور بالذنب والشعور بالنقص » (١) والآخر بعنوان « علاقة الصراعات الغريزية بالصراعات البنائية » (٢) ويرى أن المحتوى السيكلوجى اللاشعورى للاحساس بالذنب يتلخص فى هذه العبارة : « لست فاضلا .. فان الذى فعلته ــ أو الذى سأفعله ــ شىء حقير ومنحط وانى لجدير بالعقاب » . **أما المحتوى السيكلوجى اللاشعورى للاحساس فىبالنقص فانه يتلخص فى هذه العبارة** « اننى انسان حقير .. فلاقاوم حقارتى » .. (ص١٣٠ــ١٣١) .

بعبارة أخرى : يتشابه البناء اللفظى للشعور بالنقص مع الشعور بالذنب وهو الاحساس بالحقارة .. ومع ذلك فان السلوك الناتج مختلف فى موقف عنه فى الموقف الآخر . فالشخص الواقع تحت ضغط الشعور بالذنب ينطوى فعله على احساس بقيمة العدالة . فهو يحس بالذنب لانه اعتدى أو سيعتدى على انسان لا يستحق هذا العدوان . **ويستدل على وجود عنصر الاحساس بالعدالة فى مشاعر الذنب ، الى أن ذلك الشعور يختفى ، حينما يجد الشخص مبررا لعدوانه أو عدائه مع الآخرين .**

وباختصار : يرتبط الشعور بالذنب بالخوف من التعبير عن الميول العدوانية . ذلك الخوف الذى يتضمن تأثيرا رادعا على السلوك . لأنه خوف ناتج عن احساس عميق بالعدالة .

واذا كان الشعور بالذنب هو فى حقيقته شعور بالعدالة ، وبالكف ، فان الشعور بالنقص ــ على العكس من ذلك ــ يدفع الشخص للتحدى لا للارتداع ، وللتعبير عن الميول العدوانية لا كفها . ذلك أن الشعور بالنقص لا يرتبط ارتباطا قريبا ، أو بعيدا ، بالشعور بالعدالة . واذا كان الشعور بالحقارة عنصرا بارزا فى كلا الشعورين ، فانه لا يتخذ فى حالة الشعور بالنقص مظهرا أخلاقيا ، كما فى حالة الشعور بالذنب . لانه فى حقيقته احساس بالضعف ، وعدم الكفاءة ، والعجز ، والمهانة . وتلك أحاسيس من شأنها أن تدفع للمنافسة ، والطموح ، والعدوان . (ص ١٢٩ ــ ١٣٧)

ويؤدى بنا التتبع التاريخى لالكسندر الى مرحلة هامة من مراحل تطوره الفكرى العلمى ، وهى مرحلة يمر بها كل مفكر أو عالم ، بعد فترة من التقبل السلبى للافكار التى تمده بهاالنظرية التى يتحمس لها ، فيعمد كارها أو طائعا ــ بعد احساسه بنضج أفكاره وتكامل ملامحها ــ الى مرحلة المساهمة الايجابية عنطريق تعميق جوانب معروفة ، لم تستطع النظرية فى بداية تطورها أن توفيها حقها من التفصيل والتحليل ، أو بالكشف عن بعض النواحى المجهولة التى غابت عن ذهن المؤسس الاول ، أما لتحمسه لبعض النواحى دون البعض الآخر ، واما لان النظرية بلغت درجة من الثراء ، والتعقد أصبح من العسير معهما أن يستطيع شخص واحد ــ مهما بلغت عبقريته ــ الاحاطة بكل ما خفى منها . فيأتى جيل آخر يأخذ على عاتقه تحقيق ذلك الأمر . وكان الكسندر من هذا الرعيل . وقد عرضنا لمساهماته بشأن تعميق بعض النواحى المعروفة .. ولا نود أن ندع عرض الاطار النظرى ، من غير أن نعرض لمساهماته فى كشف بعض النواحى المجهولة .

وقد تركزت مساهماته فى هذا المجال فى نظريته المسماة بنظرية الطاقة الزائدة Surplus energy theory. ، **وقد عرفت فيما بعد باسم نظرية الموجه** Vector theory. ، **وقد وضع خطوطها الاولى فى البحث الذى نشره عام ١٩٤٠ بعنوان « اعادة نظر فى التحليل النفسى » (١) وعمقها بعد ذلك فى بحثين تاليين هما : « منطق الانفعالات واطارها الدينامى » (٢) ، « جوانب مجهولة فى التحليل النفسى . نظرية وعلاجا » (٣) والابحاث الثلاثة اشتملت عليها المجموعة التى بين يدينا .**

يتلخص الهيكل العام للنظرية فى العبارة التالية المأخوذة من البحث الاول « اعادة نظر فى التحليل النفسى » : « ان المراحل الاساسية التى تمر فيها الحياة تبدأ من مرحلة نمو غايتهاالنضج . وبعد الوصول الى هذا النضج تبدأ فترة من الانتاج . تنتهى بالانحدار الى الموت فى نهاية المطاف . وعملية الحياة ــ فى حد ذاتها ــ ترتكز على طاقة ومادة البيئة ثم ادماجها واخراجها بعد ذلك . والكائن الصغير النامى يدمج أكثر مما يخرج ومن ثم تبدأ عملية النمو . ويظهر التعبير السيكلوجى لهذه المرحلة فى شكل ما يعرف باسم الميول قبل ــ التناسلية ، التى تتمركز كلها حول عملية الادماج ، والمحافظة على هذا المدمج . وعندما يصل الكائن الى مرحلة النضج وحيث تبرز الى الوجود ظاهرة فسيولوجية جديدة : الانتاج . جنبا الى جنب مع ظاهرة سيكلوجية : حب الآخرين ، بالمعنى الناضج . لان الطاقة الزائدة ــ التى لم تعد تستهلك لأغراض النمو ــ تثير نوعا من التوتر يحل فى شكل الانتاج . »

« والحقيقة الهامة أن كل هذه العمليات المرتبطة فنومنولوجيا باللذة الجنسية ، والتى تحل أوليا خلال التبول والتبرز . ان هى الا مظاهر من الطاقة الزائدة ، أو التوتر الفائض . » (ص ١٦١) .

ولقد لقيت نظرية الطاقة الزائدة لالكسندر تطبيقها بعد ذلك فى مجال هام من مجالات البحث النفسى ، ذلك هو مجال سيكلوجية الطفولة . **فاصبحت من النظريات التى يفسر بها لعب الاطفال . ويرى فرنش انها فكرة عرض لها قبل الكسندر الشاعر**

(١) Remarks about the Relation of Inferiority Feelings to Guilt Feelings.

(٢) The Relation of Structural and Instinctual Conflicts.

(١) Psychoanalysis Revised.

(٢) The Logic of Emotions and its Dynamic Background.

(٣) Unexplored Areas in Psychoanalytic Theory & Treatment.

الالمانى فردريك شيلر ، وهربرت سبنسر . من خلال هذه النظرية اصبح لعب الاطفال التلقائى ، اى الذى لا يهدف لغرض نفعى ، صورة من صور الطاقة الزائدة « فالطفل يلعب ويختبر وظائف بدنه تلقائيا لمجرد اللذة المستمدة من هذا النشاط » (ص ٨).

ويوحد الكسندر هذا النوع من اللعب بالسلوك الشهوى وهو لا ينسى أن يذكرنا بان « الاله اليونانى .Eros كان الها للحب وللعب معا وكان يرمز له بصورة طفل .» (ص ٨) .

***

● التطبيقات الاجتماعية والسياسية والادبية :

يفرد الكسندر فى الكتاب ثلاثة أجزاء للتطبيقات اشتملت على أكثر من خمسة عشر بحثا ، غطت كثيرا من المجالات العلمية . كعلم الجريمة ، والطب السيكوسوماتى ، السياسية ، علم الجمال ، الفلسفة ، الأدب .. الخ .

ففى مجال الجريمة اشتمل الكتاب على بحثين الاول بعنوان « دون كيشوت أمريكا » (١) يتحدث فيه الكسندر عن نوع من المنحرفين ، والجناح ، ساد فى أمريكا فى هذه الفترة ، بالذات . يقترب بناؤهم من بناء شخصية دون كيشوت فى قصة سرفانتس الشهيرة « واذا كان دون كيشوت قد حاكى فى هذاءاته المرضية فضائل الاسلاف ، متبعا مثاليات وحياة طبقة الفرسان القديمة . وعد من أجل ذلك مجرما مجنونا . فان صغار الجناح فى بلدنا « أمريكا » فى اعتداءاتهم المتكررة على المسالمين انما يحاكون ـ بالمثل ـ مثاليات خاطئة روادها رجال أفظاظ من امثال وايلد ويست ، وبفالوبيل .. مع فارق واحد هو : أن دون كيشوت استخدم الخوذة ، والرمح فى حين يستخدم ـ صغارنا ـ أسلحة اكثر فتكا وتدميرا كالسيارات والاسلحة الاوتوماتيكية » (ص ٣٨٢) .

وينتهى الكسندر الى ان « التربية هى الطريق المباشر لمنع الجريمة ، تلك التربية التى تعمل على خلق مثاليات جماعية جديدة تناسب البناء الاجتماعى الراهن » (٣٨٢) .

اما المثاليات الخاطئة التى يرى أن الشباب الامريكى يتبعها فهى تتمثل لا فى الرغبة العارمة للكسب المادى السريع فحسب ، وانما كذلك فى تعطش هذا الشباب الى الاعتبار الاجتماعى ، والرغبة فى الظهور بمظهر الخشونة ، والشجاعة ، والاستقلال ، كتغطية لما يعتمل فى داخلهم اللاشعورى من رغبة فى الاعتماد ، وتقبل الحب من الآخرين .

ويعالج المؤلف فى البحث الثالث من الجزء الرابع الوقاية من الجريمة ومنعها ، وهو بعنوان « مساهمات الطب النفسى فى منع الجريمة (٢) .

وعموما فاننا ناخذ على الكسندر انه اقتصر على نوع واحد من أنواع الجريمة . لذلك جاءت كتابته ـ فى هذا المجال ـ متيسرة ، وغير مقنعة . وكان الاحرى به أن يدع الكتابة فى هذا الشان لغيره من المتخصصين فى هذا الميدان . واذا كان هذا

(١) The Don Cuixote of America.

(٢) Psychiatric Contributions to Crime Prevention.

هو حكمنا على مبحث الجريمة ، عند الكسندر ، فاننا نشهد بأن أبحاثه عن الطب النفسى الجسمى (السيكوسوماتى) ، جاءت واضحة دالة على العمق ، والمنهجية ، التى يتمتع بها باحث جاد كالكسندر ، واننا ندع هذا الجزء الخاص بالطب السيكوسوماتى ليقراه المتخصصون فى منبعه الاصلى ، خوفا من أن يكون فى عرضنا تشويها له ، وحسبنا أن نشير الى أن هذا الجزء يشتمل على أربعة أبحاث قام الكسندر بكتابة ثلاثة منها بالتعاون مع آخرين من الاطباء ، والاخصائيين النفسيين وهى : « عمليات الايض (الهدم والبناء) » (٣) والثانى « دراسات تجريبية للشدة الانفعالية » والثالث (٤) « دراسة سيكوسوماتية لحالة ربو » (٥) . أما البحث الرابع فقد كتبه الكسندر منفردا وهو « المنهج السيكوسوماتى فى العلاج الطبى » .

أما المجالات التطبيقية الاخرى التى كتب فيها الكسندر ، فهى على الرغم من أنها جاءت ككتابته عن مجال الجريمة ، ضيقة ، ومبتسرة ـ الا أن كثيرا منها جاء نموذجا جادا ليحتذى حذوه من يحاول التخصص فى هذا المجال ، أو غيره ، فمثلا كتب الكسندر ، بحثا واحدا ، عن مجال التفسير التحليلى للادب ، ومع أن هذا المجال ، يلقى فى الفترة الاخيرة اهتماما بالغا من علماء التحليل النفسى . هذا الى الكتابات الرائعة التى قام بها الرواد الاول ، والتى اضاءت كثيرا ، من غوامض الابداع الادبى ككتابة فرويد عن « الكترا » أو كتابة ارنست جونز عن «هاملت» أو ساكس عن « دستويفسكى » مع هذا فان البحث الذى كتبه الكسندر ، جاء مثلا حصيفا ، جديرا بان يحتذيه المتخصصون سواء فى علم النفس ، أو فى النقد الادبى .

وعنوان البحث هو «ملاحظة عن فولستاف» (٦) ومعروف أن فولستاف هو الشخصية المشهورة التى خلدها شيكسبير فى مسرحيته : « هنرى الرابع » و « زوجات وندسور المبتهجات ». ويتجه الكسندر فى تحليله لشخصية فولستاف ـ كأى مفسر نفسى ـ من النص الى القائل . من الشخصية المسرحية للمؤلف والقارىء . فيوضح لنا الدلالات السيكلوجية ، التى تدفع الانسان الى التمتع بقراءة أو مشاهدة نص مسرحى ما . أو تلك التى تؤدى الى تخصيص الفنان أو الاديب فى كتابة لون من الوان التاليف. وهو يتساءل ـ منذ البداية ـ عن سر اعجابنا بشخصية فولستاف . ذلك الشخص السمين ، العربيد ، السكير ، الجبان . كما يتساءل عن دوافع شيكسبير ، لاحيائه فى مسرحية « زوجات وندسور المرحات » بناء على رجاء من الملكة اليزابيث بعد أن أماته فى مسرحية « هنرى الرابع » .

أما سر اعجابنا بتلك الشخصية فهو ـ كما يرى الكسندر ـ انه يمثل مبدأ هاما ، من مبادىء الحياة النفسية الانسانية ، ذلك هو « مبدأ اللذة » ، بكل ما فى هذا المبدأ من انعكاسات

(٣) Zest and Carbohydrate Metabolism.

(٤) Experimental Study of Emotional Stress.

(٥) Psychosomatic Study of a Case of Asthma.
The Psychosomatic Approach in Medical Therapy.

(٦) A Note on Falstaff.

نرجسية ، وتمركز حول الذات ، وبحث عن المتع الحسية . وهو مبدأ ، تخضع له الحياة النفسية فى تطورها الاول ، فى مقابل مبدأ آخر ، ياخذ مكانه فى حياة الانسان النفسية ، عند بلوغها مرحلة النضج ، وقوة بناء الأنا وهو « مبدأ الواقع » . الذى ظهرت فاعليته ، فى شخصية الامير هنرى ، فجعله يدع الحياة الخاملة . ويحطم كل ما نسج حوله من توقعات التخاذل عن الثار لأبيه ، فقتل « هوتسبير » الشرير ، رمز الغرائز المدمرة فى حياة الانسان . أو لم يكن « هوتسبير » العدو اللدود لملك انجلترا والد الامير هنرى ؟!. وكان شيكسبير يحل عقدته الأوديبية ، بتحطيمه لذلك الجانب المدمر من الذات (كراهية الأب كما تجسدت فى هوتسبير) . ومن ثم ترتفع بطولة الامير هنرى فى أعين المشاهدين الى قمتها . وبانتصار هنرى على ذلك الجانب العدوانى ، يبقى عليه ـ كى يكون راشدا متزنا ـ الانتصار على جانب اللذة الخالص (الذى تجسد فى فولستاف) . لذلك يقتل هنرى فولستاف . وبذلك تنتهى مسرحية شكسبير « هنرى الرابع » . ولكن شيكسبير يعد المتفرجين فى نهاية المسرحية باحياء فولستاف . أو بالاحرى ذلك الجانب اللذيذ من حياة الانسان بكل ما فيها من مرح ، ومتع ، وعربدة . وكان شيكسبير يوافق النظارة ـ الذين ابتأسوا لموت فولستاف ـ بأن ذلك جانب لا يموت ، وان كان احياؤه يؤجل الى حين فان « من أصعب الاشياء فى حياة الانسان الحكم باعدام ذلك الجانب « الفولستافى منها » . وآية ذلك ، أن الملكة اليزابيث نفسها طلبت الى شيكسبير احياءه فى مسرحية اخرى . ولم يجد شيكسبير مفرا من احيائه فى « وزجات وندسور المرحات » وفى « هنرى الخامس » . استجابة لنوازع المشاهدين ، ولنوازع ذاته .

ولم ينس الكسندر ـ فى هذه المجموعة ـ ان يعرض لنا راى التحليل النفسى ، فى السياسة ، وهو على الرغم من انه لا يخصص فصلا بعينه لهذا الجانب التطبيقى ، الا اننا نلمس رأيه بوضوح من خلال ثلاثة ابحاث ، تمثل طورا من اطوار التطور الفكرى لالكسندر . اذ كتبت هذه الابحاث فى الفترة ما بين عامى ١٩٥٧ و ١٩٦٠ . اما الابحاث التى يمكن من خلالها ان نستشف راى الكسندر فى السياسة فهى « دون كيشوت أمريكا » (١) ، والمخاطرة والامان فى عالم متغير » (٢) ، وتعليق على كتاب « مقدمة لعلم النفس الاجتماعى عند فرويد » (٣) ورأى الكسندر فى السياسة يتمثل بشكل عام فى نظرته لحياة الانسان ، أما الديكتاتورية فهى تمثل ـ عنده ـ نمطا من أنماط النكوص لمراحل الاعتماد الطفلى ، وهى مرحلة بدائية ، فجة .

ولا يفوتنا أن نشير الى أن الكسندر لم ينس فى هذه المجموعة من ان يلخص لنا راى التحليل النفسى ، حيال ذلك الاتجاه الحديث الذى يسود أوروبا فى الوقت الراهن فى فهم النفس الانسانية ، ونعنى بذلك الاتجاه المعروف باسم « علم النفس الوجودى وذلك ، فى بحث بعنوان « انطباعات حول الاجتماع الرابع للجمعية الدولية فى العلاج النفسى » (١) وقد عقد فى اسبانيا أخيرا • ومن الجدير بالذكر انه عرض فى بداية البحث لمآخذ علم النفس الوجودى على التحليل النفسى بانه ينظر الى الفرد الانسانى خلال افكار ونظريات مجردة ، يعممها على كل الافراد ، دون الاقتناع بخصوبة ، وثراء ، وتفرد الحياة النفسية . ويعرض الكسندر ـ بعد تمحيص آراء علم النفس الوجودى ـ بكثير من أوجه الشبه بين المدرستين ، وينتهى الى مهاجمة آراء علم النفس الوجودى تجاه كثير من المشكلات النفسية ، كمشكلة القلق ، ومعالجتها على انها ظاهرة وجودية سوية ، علينا ان نحتملها بل ونعانيها ، كما يأخذ الكسندر ، على المدرسة الوجودية أنها تعالج الوقائع السيكلوجية الحية ، خلال مفاهيم فلسفية عامة ، متجمدة . والطريف أن هذا النقد هو عين ما تأخذه المدرسة الوجودية على علم النفس عامة ، والتحليل النفس خاصة .

وبعد فلعله قد اتضح للقارىء مدى خصوبة هذا الكتاب ، وثراء المحاولات التى يقوم بها علماء النفس ـ فى اللحظة الراهنة ـ للاتصال المباشر بمشاكل الحياة ، ومعالجتها خلال الابعاد التى استحدثوها فى فهم السلوك الانسانى ، وهى أبعاد ما كان لهم أن يصلوا اليها الا من خلال البحث المستمر الذى يحدوه منهج علمى مستنير .

عبد الستار ابراهيم محمد

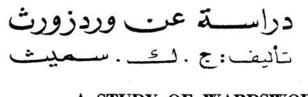
---

(١) سبقت الاشارة اليه . Adventure & Security in a changing World.

(٢) Analysis of the Ego by Sigmund Freud.

(٣) Introduction to group Psychology and the

(١) Impression from the Fourth International Congress of Psychotherapy.



A STUDY OF WARDSWORTH

by J. C. SMITH Oliver & Boyd Ltd. 1960

للرومانسية فى الادب الانجليزى بذور تنتشر فى مساحة واسعة من العصور التى تعاقبت على الحياة الأدبية فى انجلترا . وتمتد هذه المساحة عبر قرون عديدة منذ مفتتح عصر النهضة ، بل ربما قبل ذلك كما يبدو فى المواويل والملاحم الشعبية التى راجت ابان العصر الوسيط ، وتتصل حتى تبلغ مشارف النصف الثانى من القرن التاسع عشر . ويستطيع الباحث فى التطور الثقافى منذ

عصر النهضة أن يتلمس خيطين من خيوط الفكر استطاعا أن يحترما الحياة الادبية ويسيطرا على مناحي الابداع الفني ، وهذان الخيطان هما الكلاسيكية من جانب والرومانسية من جانب آخر. فاذا كان احياء فنون القدماء وبعث تراث اليونان والرومان قد اقترن بدعوة متشددة لالتزام قواعد أرسطو وهوراس واتباع النماذج القديمة ، فان نفس هذا البعث قد لفت الانظار الى ما في الطبيعة من تجدد وحيوية ومادة لا تفيض ، وأشاع في النفوس انعطافا الى الجمال والمتعة والنوازع الحسية التي تسعى لتحطيم كل القيود في سبيل تأكيدها لذاتها . ومن هنا بدأ عصر النهضة باحياء كلاسيكي وانتهى بدفعة رومانسية .

غير أن الانعطاف الرومانسي لم يصبح هدفا قائما بذاته أو مدرسة لها أصولها أو فنا له مضمونه وشكله الا في العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر . ولم يكن من المصادفة في شيء أن يقترن نشوء المذهب الرومانسي على أيدي الرعيل الأول من الرومانسيين الانجليز ، باندلاع الثورة الفرنسية التي حطمت كل القيود في جميع المجالات ، ومنها مجالات الخلق الفني والادبي ، وليس من الغريب أيضا أن وليم وردزورث (١٧٧٠ – ١٨٥٠) مشرع الرومانسية في انجلترا ، كان يعلق على الثورة الفرنسية آمالا كبيرة ، وأنه كان يستلهم منها في صدر شبابه مثلا أغنت انتاجه الأدبي ، شعرا ونثرا على السواء .

***

ويعتبر الكتاب الذي نعرضه – كما يبين من اسمه – بحثا موجزا في شعر وليم وردزورث الذي يعده النقاد ومؤرخو الأدب أول من وضع الرومانسية على مستوى المذهب الذي يسن القواعد والأصول . ويمتاز هذا الكتاب على ايجازه بكونه دراسة تطبيقية تحليلية لشعر الشاعر وكتاباته النقدية ، الأمر الذي يكشف عن خصائصه ورؤاه الفنية . ففي الفصل الأول يحلل المؤلف نوع الحساسية التي يتمتع بها الشاعر ، ويقول أن وردزورث كان يعتمد على رفاهة حواسه كل الاعتماد ، ويثق بها كل الثقة . فقد كان يعتقد أن الانفعال لا يتأتى الا بعد أن تستثار الحواس ، أو بمعنى آخر حين يدرك الانسان بحواسه المختلفة حقيقة الوجود من حوله . وكان وردزورث يتمتع بقدرة فائقة – صقلها التدريب – على تلقي الانطباعات خلال الحواس . ولما كانت حاسة الابصار عنده أقوى حواسه جميعا ، كانت صوره البصرية التي تبين في شعره متميزة غاية التميز . غير أنه لم يكن ينظر الى الأشياء من حيث شكلها الخارجي (ألوانها وسطحها) ، ولكن من حيث احتوائها على ((حقيقة مثالية وجوهرية)) لا توجد الأشياء الا بها ، ولا تتصف بالجمال الا باشتمالها عليها . والواقع ان نمو قوة الملاحظة عنده كان أول خطوات تربيته الشعرية . فقد قضى فترة صباه في بقعة سخت عليها الطبيعة بالهدوء والجمال معا ، الأمر الذي مكنه من اطالة التفكير والتأمل في الجزئيات والتفاصيل ، وعدم القنوع بالادراك الخاطف أو الانطباع العام أو السمات العامة للكليات . ولهذا كانت صوره البصرية كلها مركزة على الموجودات الطبيعية الساكنة كالجبال والأنهار والبحيرات والسماء والظلال والزهور وشروق الشمس وغروبها وطلوع القمر . وبهذا لم يكن لوردزورث قدرة شلي على ادراك الأشياء السريعة الحركة ولا كفاءة ادموند سبنسر في التلوين . لقد كان ما يسحره في الطبيعة هو الشكل والكتلة لا اللون والحركة .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى حاسة السمع عند وردزورث فيقول انها كانت أقل حدة من حاسة البصر ولكنها مع ذلك مكنته من ادراك بعض أصوات الطبيعة كحفيف أوراق الشجر ووقع قطرات المطر على السقوف وخرير الماء وهدير الشلالات وزئير العاصفة والرعود . ومع ذلك لم يكن لدى وردزورث احساس بالنغم . فهو يمتدح الموسيقي ليس كمن يحس قوتها تنفذ الى ذاته ، ولكن كمن يراقبها ويمعن في ملاحظتها ، فكانت أوصافه للاصوات عادية لا تمييز فيها بين طبقة وأخرى ولا للتنوعات الكائنة في حدة الصوت ، فلم تكن أذنه الموسيقية قادرة على تمييز الايقاع ، ومن ثم كان طبيعيا الا يبتدع للشعر أوزانا جديدة .

أما حاسة اللمس فتأتي في المرتبة الثالثة من حيث تأثيرها في فن وردزورث ، وعلى الأخص ذلك الاحساس الحراري والاحساس بثقل الأشياء ، وقد كانا بالنسبة له على درجة قصوى من الأهمية في فترات الغيبوبة التي كان الشاعر ينغمس فيها طويلا . لقد كان يستعين بهذه الحاسة في تأكيد وعيه بالعالم الخارجي وبواقعية الأشياء من حوله . وفي هذا الصدد كتب وردزورث نفسه يقول :

« كثيرا ما كنت أعجز عن التفكير بالاشياء الخارجية كما لو كان لها وجود خارجي ، وكنت أخلق علاقة حميمة بكل ما كنت أراه بوصفه جزءا لا يتجزأ من طبيعتي اللامادية . وفي مرات عديدة ابان ذهابي الى المدرسة كنت أتشبث بجدار أو شجرة لانتشل نفسي من هوة المثالية هذه الى دنيا الواقع » .

وكتب أيضا :

« مر زمن في حياتي كنت كثيرا ما اضطر فيه للتشبث بشيء له قدرة المقاومة ، كي استوثق من أن هناك شيئا أي شيء خارج ذاتي . فهذا الباب وهذا السياج وهذا الطريق وهذه الأشجار كانت تراوغني وتتلاشى في ظلام الليل . كنت على ثقة من وجود عقلي ، ولكن لم يكن لدى أدنى احساس بوجود المادة » .

ويختم المؤلف هذا الفصل بقوله ان باقي الحواس عند وردزورث كانت ذات أثر ضئيل في تشكيل صوره الفنية ، اللهم الا اذا استثنينا الاحساس بالمكان ، الذي يقتصر على صلابة واستدارة الأشياء لا مسافتها واتساعها كما كان الحال لدى ميلتون مثلا في فردوسه المفقود والمستعاد .

***

وفي فصل تال يتحدث المؤلف عن قوة الذاكرة التي كان يتحلى بها وردزورث ، ويربط بين امتلاكه هذه الموهبة الثمينة وبين تصوره لنظرية الشعر ذاته . فقد كان وردزورث قادرا على اختزان التجارب والملاحظات التي كان يستقيها من حياته في الريف الانجليزي ، وفي نفس الوقت على استرجاع هذه التجارب عند الحاجة ، والتأمل فيها ومزجها بالتجارب الجديدة التي تطرأ له ، واخراج هذا المزيج الفريد في ثوب قريب الشبه بنسيج الأحلام . فلم تكن لوردزورث قدرة على ارتجال النظم أو الاستجابة

السريعة لانفعال معين (كما كان الحال عند تنيسون من بعده مثلا) . فهو يتمثل الموقف الانفعالى بهدوء ظاهر وفوارن عميق ، ويختزنه فى باطنه ربما لسنين وسنين قادمة ، الى أن يحدث مثير جديد فينبه الاحساس القديم الكامن فى أغوار ذاته ، واذا بالتجربة السابقة تستثار وقد امتزجت بعوامل جديدة ، وتبعث الى الوجود من مرقدها وقد بلغت النضج والاكتمال . ويوضح وردزورث نفسه عدم قدرته على النظم من وحى الساعة ، فيصف محاولة قام بها عقب وفاة أخيه جون مباشرة .

« بدأت أطلق لنفسى العنان ، ولم أستطع الاستمرار . لقد ألفت الكثير من الأبيات ، ولكنها ضاعت كلها فيما عدا القليل ، لأن القصيدة صدرت منى فيما يشبه السيل لدرجة أننى عجزت عن تذكرها » .

فنظرية التاليف عند وردزورث لم تكن أبدا تعنى التسجيل السريع لما يلاحظه من تفصيلات فى الطبيعة . فقد كان ينعى على وولتر سكوت اصطحابه ورقة وقلما كلما غادر منزله ، كى يدون ما يراه ليستعين به فى كتابة رواياته فيما بعد . أما وردزورث فكان يفضل اصطحاب حواسه اليقظة ، كى يلتقط بها الجوهر الكامن خلف ظواهر الأشياء ، هذا الجوهر الذى يترسب فى أعماقه مشكلا مادة شعره فى مستقبل الأيام . ولعل هذا التكوين الفكرى والانفعالى عند وردزورث قد أوحى له بنظريته عن الشعر ، وحينما قال ان الشعر « ينشأ من الانفعال وقد استعيد فى أضعاف السكينة » .

ويكمن الفرق بين العلم والشعر عند وردزورث فى أن الاول يسعى الى الرقى بالمعرفة ، على حين يهدف الثانى الى ايصال المتعة الى الناس . وتتحقق هذه المتعة حتى لو كان الموضوع المعالج مؤلما . ولا يستطيع الشاعر أن يحقق هدف الشعر هذا ، الا اذا استطاع هو نفسه أن يحس بالمتعة . وهكذا كانت مهمة وردزورث كشاعر أن يضيف جديدا الى حصيلة السعادة التى يكتنزها كل انسان ، وذلك حين يوسع من نطاق الحساسية الانسانية لدى الفرد . وبذلك كانت « العودة الى الطبيعة » عنده مقترنة بالعزوف عن كل ما هو خارج عنها أو يعلوها أو يزيفها . فوضع الناس وجها لوجه مع الطبيعة هو بمثابة تحصين لهم من الوقوع فى براثن ما هو مبتذل أو زائف ، وتمكين لهم من التلذذ بالأشياء الموجودة فى الطبيعة ، والتى تستطيع ـ لكثرتها وتنوعها وقدرتها على امتاع قطاع كبير من الناس ـ أن تغنى حساسية الانسان . لقد كانت المتعة عند وردزورث قيمة مطلقة صوفية ، وعلامة على أن حيواتنا الفردية هى بمثابة الفصون المتفرعة من شجرة الحياة التى تغذى عصارتها عروقنا ، فحيث توجد الحياة توجد المتعة أيضا .

***

وفى حديث عن الحب عند وردزورث يقول المؤلف أن الشاعر قد عثر على مكامن القدرة الانسانية ، ليس فى العقل المجرد ، ولكن فى النوازع الفطرية والاهتمامات الانسانية بين البسطاء من الناس . فقد بحث عما هو أعمق وأكثر سلطانا من العقل ، عن تلك العاطفة التى ترفع الانسان فوق ذاته وتصل به الى اللانهاية . وقد أنكر وردزورث على نفسه أن يكتب فى الحب كما كتب فيه عشرات الكتاب الغنائيين . فليس الحب الجنسى ما أثاره ، ولكنه حب الطبيعة والانسان الفرد أيا كان جنسه . وعلى الرغم من أنه خاض فى شبابه تجربة عاطفية مثيرة مع فتاة فرنسية تعرف بها أثناء زياراته لفرنسا ، الا أنه لم يشر لهذه التجربة الا فى القليل النادر من شعره المبكر . ومع ذلك فقد كتب قصائد كثيرة تشيع فى ثناياها عاطفة رقيقة حلوة كقصائد لوسى التى يمكن أن نسميها قصائد غزلية تدنو من التصوف . فما يثير خياله فى الأساس هو حب الطبيعة فى الريف ، وحب الأسرة والأصدقاء ، وحب الحرية أيضا .

***

ويخصص المؤلف فصلا كبيرا لبحث نظرية الشعر عند وردزورث ، ويقول ان اهتمام النقاد قد انصب على جانب معين من هذه النظرية ، وهو جانب هجوم وردزورث على ما يسمى « بالألفاظ الشعرية » . ويعد كولريدج مسئولا مسئولية أساسية عن تضخيم هذا الجانب لأنه اقتصر فى كتابه « السيرة الأدبية » على ابراز هذه المسألة وحدها . ولكن مسألة « الألفاظ الشعرية » لا تمثل الركيزة الأساسية فى نظرية الشعر عند وردزورث وانما هى تميز مرحلة بذاتها من مراحل تطور الموهبة الشعرية عنده ، وهى مرحلة كتابة « المواويل » .

فمقدمة الطبعة الثالثة « للمواويل » الصادرة فى عام ١٨٠٢ لا تستند فى الأساس على معالجته لمسألة « الألفاظ الشعرية » ، وانما على توضيحه لأصل الشعر وطبيعته وغرضه ، ولوظيفة الشاعر فى المجتمع . فالشعر فى رأى وردزورث هو « الانسياب العفوى للمشاعر الجياشة » . ولا تعنى هذه العبارة الخادعة ايمان الشاعر بفكرة التفريغ الانفعالى المباشر للمشاعر ، ولكنها تتمشى مع اعتقاده بقوة تأثير الذاكرة فى استدعاء « الحقيقة المثالية والجوهرية » . فهذا « الانسياب العفوى » لا يتحقق الا عندما يستثار الانطباع الاول (الذى تحتفظ به الذاكرة) ومعه الاحساس الاصلى ، حين يستنهضه مثير جديد . فالشاعر يجب أن يكون قادرا على احياء المحسوسات والمشاعر فى غياب مسبباتها . أما غرض الشعر فهو مد نطاق الحساسية الانسانية بهدف تمكين الانسان من الاستمتاع بمباهج الحياة والرقى بالطبيعة البشرية . فليس الشعر عند وردزورث مجرد أداة للهو والتسلية ، ولكنه نفثة المعرفة كلها فى اطار من التعبير المشبوب العاطفة . فدون احساس بالشعر ، يفقد الانسان حبه للانسان وتقديسه للاله . ومع انه ليس هناك عداء حقيقى بين الشعر والعلم ، الا أن الشاعر ليس رجل علم ، فهدفه العاجل ليس هو اضافة معلومات جديدة الى حصيلة المعرفة الانسانية ، بل امتاع الانسان عن طريق كشف مواطن الجمال فى الطبيعة ، وبالتالى ترقية ملكاته الحسية .

***

ويرتبط هجوم وردزورث على « الالفاظ الشعرية » بفترة انجذابه للافكار الديمقراطية خلال سنة ١٧٩٨ الى ١٨٠٠ ، وهى فترة التأثر بمفاهيم الثورة البرجوازية فى فرنسا . فقد كان يؤمن أن الأشياء التى يتفق عليها الناس أهم بكثير من تلك التى يختلفون عليها . وتلك عقيدة ديمقراطية فى الأساس . ومن ثم كانت « مواويل » ١٧٩٨ تجربة جديدة فى مجال النظم الجديد تهدف الى اختبار صلاحية اللغة المتداولة بين الناس كوسيط لنقل المتاع الشعرى . لقد كانت قصائده مبنية كما قال على « لغة الحديث الشائعة بين الطبقات الوسطى والدنيا » . وأدى به افتتانه بهذه القضية الجديدة فى مجال الصياغة الشكلية الى المبالغة والشطط حين قال :

«يمكننى أن أؤكد دونما خطر ، أنه لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أى اختلاف من ناحية الجوهر بين لغة النثر والتـــــأليف العروضى » .

ورغم هجوم كوليريدج الساحق على هذه العبارة الخطيرة ، فاننا نستطيع ان نلمس الاسباب الحقيقية التى دعت ووردزورث الى هذا المفهوم الصارخ ، وهى نفس الاسباب التى دعت جون دن الى الهجوم على سوناتا بترارك ، والتى أدت بالكزندر بوب الى معارضة الشعراء الميتافيزيقيين ، والتى دفعت وليم ييتس فى العصر الحديث الى الاستخفاف بشعر تنيسون . ففى هجــوم ووردزورث على شعراء العصر الأوجسطى المتاخرين ، تكمن صرخة الفنان الأزلية « التى اتخذت شـكل تنويعات على نغم واحد » وهى العودة الى الطبيعة ، واستلهام الحديث الحى .

أما من زاوية المضمون ، فقد لعبت نشاة ووردزورث وحياته فى الريف دورا أساسيا فى اختياره لمادة شعره . فقد أدى به اشمئزازه من فساد المجتمع المهذب الى انتقـــاء موضوعاته وشخصياته من واقع الحياة البسيطة فى المجتمـــع الريفى لا الحضرى . ومن ثم ظهرت فى شعره قيم قل أن توجد فى العادة فى شعر المدينة ، مثل تقديس الروابط العائلية ، والاهتمـــام بعلاقات الصداقة وعلاقات الجوار ، والمساهمة فى الاعمال المشتركة التى تجمع بين المنطقة الواحدة ، وتمجيد الدوافع الغــريزية الخيرة . فهذه القيم التى امحت أو كادت تحت وطأة النزعة التجارية والمادية التى طغت على المجتمع الحضرى فى أواخـــر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، كانت لا تزال موضع التبجيل والاجلال فى المجتمع الريفى الذى عاش فيـــه ووردزورث .

وفى فصل عن اهتمامات ووردزورث السياسية ، يقول المؤلفان وضع الشاعر الاجتماعى كان بمثابة الموجه الأساسى لنزعاته فى المجال السياسى . فنشاته وتربيته فى الريف الانجليزى ، جعلت الطبقة العاملة فى المدينة بعد الثورة الصناعية تبدو غريبة عليه ، فهو لا يفهمها ولا يتعاطف مع قيمها ، وفى أواخـــر عمره كان يخشـــاها . وكونه ابنا للطبقـــة الوسطى ـ بعكس بيرون الارستقراطى أو بيرنز الذى كان رجلا من العامة جعـــله أميل الى الاعتدال حتى فى فترة حماسته للافكار الثورية . وقد بهرته الثورة الفرنسية كما بهرت الكثيرين من شـــباب الفنانين ، وأعجبته أفكار الفيلسوف الانجليزى الفوضوى وليم جودوين ، وصار لفترة من الزمن مفتونا بالآراء التى وردت فى كتـــابه « العدالة السياسية » ، وجعل من نفسه فى تلك الفكرة المبكرة من شبابه مدافعا صلبا عن مبادىء الحرية والتحرر والثورة . غير أن ذلك الاعجاب لم يلبث أن تبدد حين شرعت فرنسا فى تنفيذ سياستها التوسعية فى القارة ، فاهتـــزت مفاهيمـــه الديمقراطية ، غير أنه لم يتنكر لها ساخطـــا يائسا كما فعل كوليريدج ، وانما ابتعد عن الفكر السياسى مكرسا نفسه للشعر يتخذه وسيطا لبعث البهجة بين الجميـــع . واذا كان يدرك أن التغيير لن يتأتى الا باصلاح الفرد قبل المجموع ، فقد مجد الفرد بمشاعره الحسية وانعطافاته الفكرية ، وبهـــذا كان نصيب ووردزورث فى « المواويل » بيانا ديمقراطيا . وتأكدت له كراهيته لفرنسا بعد صلح « أميين » حين أدرك أن المحرر قد تحول الى طاغية ، وصارت فرنسا النابوليونية هى العدو ، وانجلترا بكل أخطائها هى الملاذ الوحيد . وادى به خوفه من غـــزو نابوليون لانجلترا أن يضع يده فى يد المعسكر المحافظ ضد الاحرار فى بلده . وعندما تلاشى خطر الغزو الخارجى وظهر خطر الثورة فى الداخل ، انتابه خوف شديد ، فقد كانت مشاعره لا تحتمـــل ثورة أخرى كالثورة الفرنسية تستبدل بشعارات الحرية حرب الارهاب . غير انه ظل معتدلا حتى فى أكثر فترات حياته ارتماء فى أحضان المحافظة ، يضع ثقته كلها فى قاعدة الهرم الاجتماعى الكبير حيث الطبقات الوسطى والدنيا تتحمل عبء المعـــاناة الفعلية .

ان ما يتميز به ووردزورث هو أنه لم يتخل أبدا عن طبقته التى نشأ وترعرع وسطها ، كما أنه لم يتنكر يوما للقيم التى فقدها المجتمع الصناعى ، والتى أحالها فى شعره الى مشاعل يستضىء بها العامة فى ظل مجتمع يقدس القوة والسلطان .

نبيل حلمى



د . هـ . لــورانـــس
تأليف : انتونى بيــل

D · H . LAWRENCE
by : Anthony Beal. Writers And Critics. 1961

هذا كتاب عن الأديب الانجليزى الكبير دافيد هربرت لورانس (١٨٨٥ ـ ١٩٣٠) من تاليف انتونى بيل . والكتاب مؤلف من سبعة فصول وقائمة باهم مؤلفات لورانس واهم ما كتب عنه .

يقول المؤلف فى الفصل الأول من كتابه ـ (الروايات الأولى) ـ ان د.هـ. لورانس ، الابن الرابع لأحد عمال المناجم ، ولد فى ١١ سبتمبر ١٨٨٥ فى قرية ايستوود على بعد ثمانية أميال من شمال غربى مدينة نوتنجهام . وكان أبوه أقرب الى الامية . فى حين كانت أمه على قسط من التعليم ولهذا وجد لورانس نفسه منذ الصغر ضـــحية الصراع بين هذين الوالدين : فالأب يمثل له الحياة الطبيعية بكل تلقائيتها وعفويتها والام تمثل له حياةالعقل والتفكير وكانلورانس فىمطلع حياته اقرب الىاعتناق مبادىء أمه وآرائها ولكنه صار مع مضى السنين اميل الى اعتناق آراء أبيه .

ففى روايته الأولى (الطاووس الابيض) نراه يجول فى عالم الأم وفى آخر رواياته (عشيق ليدى تشاترلى) نراه أبعد ما يكون عنه .

يحدثنا د.هـ. لورانس فى كتابه (مقالات مختارة فى النقد الأدبى) عن السنوات الأولى من حياته وكيف بدأ اتجاهه الى الأدب فيقول :

« كنت ولدا رقيقا شاحبا ذا أنف شديدة الحساسية يعاملنى أغلب الناس معاملة تتسم بالرقة البالغة على اعتبار أنى لا أعدو أن أكون مجرد ولد صغير رقيق عادى . وعندما بلغت الثانية عشرة حصلت على منحة دراسية من مجلس المقاطعة قدرها اثنا عشر جنيها فى السنة وذهبت الى مدرسة نوتنجهام العليا . وعندما تركت المدرسة اشتغلت موظفا كتابيا ثلاثة أشهر وأصابنى التهاب رئوى بالغ الخطورة وأنا فى سن السابعة عشرة فدمر صحتى الى الأبد . وبعد ذلك بعام اشتغلت مدرسا وقضيت ثلاثة أعوام فى التدريس المرهق لأبناء الفحامين مضيت بعدها لأشق الطريق « الطبيعى » فى جامعة نوتنجهام . وكما سررت لخروجى من المدرسة فقد سررت لخروجى من الكلية . كانت الكلية عندى تعنى ازالة الأوهام بدلا من الاتصال الحى بالناس . ومن الكلية ذهبت الى كرويدون قرب لندن لأتولى التدريس فى مدرسة ابتدائية جديدة بمرتب مائة جنيه فى السنة . وأثناء اقامتى فى كرويدون ، وكنت وقتها فى الثالثة والعشرين ، حدث أن الفتاة التى كانت أعز صديقات شبابى ــ وكانت هى الأخرى تعطى دروسا بالمنزل فى قرية يشتغل أهلها بالتعدين ــ نسخت بعض قصائدى وأرسلتها دون علم منى الى مجلة « انجلش رفيو » التى كانت فى ذلك الوقت قد بدأت تولد من جديد ولادة رائعة على يدى فورد مادوكس هيوفر . وكان هيوفر بالغ الرقة معى ، فقد نشر القصائد وطلب منى أن أذهب لمقابلته . وهكذا دفعتنى الفتاة ــ بكل بساطة ــ الى الشروع فى حياتى الأدبية وكأنها أميرة تقص شريطا ايذانا بتدشين سفينة » .

ولم يمض على ذلك وقت طويل حتى عرض لورانس على هيوفر مخطوط روايته (الطاووس الابيض) التى ظل يكتبها ويعيد كتابتها أربع سنوات كاملة . وقرأ هيوفر الرواية ثم قال للورانس : « انها تشتمل على كل العيوب التى يمكن للرواية الانجليزية ان تطمح اليها ولكنك أوتيت العبقرية !. ونشرت الرواية فى انجلترا وامريكا عام ١٩١١ ولورانس وقتذاك فى الخامسة والعشرين .

ان قارىء لورانس فى أيامنا هذه قلما يبدأ بقراءة (الطاووس الأبيض) فالرواية ــ كما قال هيوفر ــ زاخرة بالعيوب وان كانت ــ رغم ذلك ــ تعيش فى ذاكرة القارىء طويلا بعد قراءتها. وأحداثها تدور فى الريف الذى عرفه لورانس جيدا وعشق جماله . فهو لا يفتأ يحدثنا عن الأزهار والأشجار والأطيار الى حد يصيبنا بالملل . وهو صادق فى ملاحظاته وان كانت تجىء أحيانا مغرقة فى الخيال : فأزهار الربيع تنظر « فى توق » و « تتوق توقا مظلما الى الشمس » والأجمة « مدت لى ذراعيها » وأشجار البلوط « ادخرت لنا ظلا شكورا ».وهكذا تهتز الرؤية نتيجة لجريه وراء الاسلوب .

وعندما كتب لورانس روايته الثانية (المتعدى) استطاع ان يتجنب كثيرا من هذه العيوب . فالرواية تتميز بوحدة كلاسيكية وسيطرة من جانب الكاتب على عواطف ابطاله . وموجز القصة ان سيجموند عازف الكمان الذى يقارب الثامنة والثلاثين يترك زوجته واطفاله ليهرب مع تلميذته هيلينا التى تقارب السادسة والعشرين الى جزيرة وايت . كان يأمل فى أن يقيم معها علاقة حقيقية بعد أن ماتت كل العواطف بينه وبين زوجته. ويكون الفشل نصيبه فى هذه العلاقة الجديدة حين يكتشف أن هيلينا خيالية حالمة لا تريده لشخصه . ويعود من حيث جاء ــ وقد أثقلته الخيبة ــ فينتحر . ويشتد بهيلينا الشعور بالذنب ولكن جرحها يندمل مع الزمن .

دلت هاتان الروايتان على ان لورانس لم يكن مجددا من الناحية التكنيكية ولم يكن متعاطفا مع الطرق الجديدة التى ابتدعها « بروست » و « جويس » وانما كان يتمثل فيهم موت الرواية . يقول : « انك تستطيع أن تسمع خشخشة الموت فى حلوقهم وهم أنفسهم قادرون على سماعها » . وهكذا كان قرير العين باستخدام الشكل الأدبى الذى استخدمه « ديكنز » من قبل وان جاءت مادته القصصية مختلفة تمام الاختلاف .

وفى روايته الثالثة (أبناء وعشاق) صور سنى شبابه وتفوق على نفسه تفوقا واضحا . وسرعان ما وضعته هذه الرواية على رأس كتاب جيله . ومسرحها ــ كالعادة ــ وهو ايستوود التى يسميها هنا بيستوود . وبطلها بول صورة للورانس نفسه كما أن بطلتها ميريام صورة لصديقته جيسى تشامبرز . وخير ما فى القصة أجزاؤها الأولى حيث يصور حياة أسرة بول ثم ينتقل الى وصف العلاقة بين بول وميريام ، واخيرا يصور علاقة بول بكلارا . وهذا الجزء الأخير هو أضعف ما فى الرواية فلا نكاد نذكر بالخير منه الا وصفه المؤثر لوفاة والدة بول .

***

وفى الفصل الثانى من الكتاب وعنوانه (قوس قزح) يذكر المؤلف أن لورانس لم يكن قد تجاوز السابعة والعشرين حين نشر (أبناء وعشاق) . ورغم ذلك فقد حقق ما لم يحققه روائى انجليزى من قبله : فقدم صورة كاملة وافية للطفولة والمراهقة والشباب . وفى (أبناء وعشاق) قدم ثلاثة نماذج لا تفتأ تعاود الظهور فى كتاباته : نموذج الأب الحسى البوهيمى ، ونموذج الأم المحبة المتشبثة بأبنائها ونموذج الفتاة الروحية ذات الأشواق . وقبل أن ينتهى من روايته بستة شهور دخل حياته نموذج رابع : المرأة الناضجة التى تحمل معها التحقيق والاشباع . ولم تكن هذه المرأة غير « فريدا » التى صارت زوجته .

« أواه ، لكنها امرأة عمر كامل ! » هكذا كتب لورانس ولما يمض غير أسبوع أو أسبوعين على التقائه بها . كانت فريدا زوجة للبروفيسور ارنست ويكلى أستاذ فقه اللغة بجامعة نوتنجهام وقد قصده لورانس طلبا للمشورة . كانت تكبر لورانس بستة أعوام وقد مضى على اقترانها بزوجها اثنا عشر عاما أنجبت خلالها ثلاثة أطفال . وانه لمن مفارقات القدر الا يقع لورانس عدو الثقافات الاكاديمية الا فى حب زوجة أستاذ جامعى . كانت فريدا ابنة البارون فون ريتشوفن ــ وهو ضابط ألمانى

ارستقراطى ـ قد تربت فى أسرةكبيرة محافظة . ومهما يكن من أمر فقد هربت من الحياة الاجتماعية العسكرية بزواجها من ويكلى الذى كان يكبرها بخمسة عشر عاما والذى أرضى غرورها بايثاره لها كما أرضى أسرتها التى كانت تكن احتراما تقليديا للاساتذة والدارسين . وليس هناك ما يدل على أن فريدا كانت تعسة فى حياتها الزوجية . فقد كانت تحب أطفالها على الأقل . ولكنها كانت تعيش على هامش الحياة . وعندما التقت بلورانس التقت ب « عالم جديد » على حد قولها . كانت سخية العطاء متوثبة الحيوية وقد صارت محور حياته وبسطت ظلها على كل رواياته التالية ل « أبناء وعشاق » : فهى لم تكن بالنسبة اليه زوجة فقط أو رفيقة فقط أو حبيبة فقط وانما كانت فى حياته ـ كما كانت فى قصصه ـ نموذج المرأة التى تشد رجلها الى الارض بعد أن تاه طويلا بين السحاب .

***

كان هروب فريدا مع لورانس فى صيف ١٩١٢ ، واتمامه « أبناء وعشاق » فى تلك السنة نفسها ، ايذانا بانتهاء المرحلة الأولى من حياته ودخوله مرحلة جديدة جاب فيها أنحاء أوربا طوال سنتين مع فريدا الى أن حصلت على الطلاق وتزوجا فى يولية ١٩١٤ . وفى هذه الأثناء راح يجمع المادة التى مكنته من كتابة روايتيه العظيمتين « قوس قزح » و « نساء عاشقات » .

ان « قوس قزح » رواية من نوع جديد : فهى تمتاز بالأصالة الكاملة وتختلف عن كل ما كتبه لورانس ، فهى توغل فى العمق ايغالا شديدا حتى ليجوز القول بأن لورانس لا يعالج فيها أفرادا وانما يعالج الانسانية كلها .

ان « أبناء وعشاق » تصور نمو فرد واحد ، أما « قوس قزح » فتصور مجموعة من الرجال والنساء لا يفتأون يجتازون المزيد من التجارب بين الموت والميلاد . واذا كانت الروايتان تشتركان فى تصويرهما للابطال وهم ينمون ويكبرون فان « قوس قزح » هى الى حد كبير أوفرهما حظا من الموضوعية واقربهما الى الشمول .

وفى الفصل الثالث يقول المؤلف ان لورانس استقى مادة روايته « نساء عاشقات » من نفس المنبع الذى أمده برواية (قوس قزح) . فاورسولا التى سبق ان التقينا بها فى « قوس قزح » هى البطلة هنا ، ولكن الروايتين تختلفان فى كل النواحى الأخرى تقريبا . فاذا كانت أورسولا وأختها الصغرى جدرن قد لعبتا دورا ثانويا فى « قوس قزح » فانهما تغدوان هنا الشخصيتين النسائيتين الرئيسيتين . لقد اشتغلتا بالتدريس وهما تعيشان مع أسرتيهما فى مدينة بلدوفر الصغيرة . ومن خلال وصفه لبلدوفر يصور لورانس ـ لاول مرة ـ قبح الحياة الصناعية الحديثة اذا قورنت بجمال الريف وانطلاقه . فهو ـ كبطلته جدرن ـ « نكص فى قسوة عن هذا القبح العديم الشكل » . كان سخطه على المدنية الحديثة يتزايد كلما ابتعد عن مسرح مراهقته وشبابه الى أن بلغ هذا السخط غايته فى رواية « عشيق لدى تشاترلى » . ولم يقتصر سخطه على هذه البيئة الجديدة وانما امتد أيضا ليشمل اناسها . فقد كانت حياتهم تبدو له قبيحة مفتقرة الى المعنى . وهكذا رأينا الرجل العادى الذى مجده فى « أبناء وعشاق » يغدو هنا جزءا من المجموع ويمارس معه حياة عقيمة فى مجتمع عقيم . لقد نسى لورانس أو تناسى انالبيوت الفقيرة البائسة التى يحمل عليها هنا هىنفسها التى شهدت سعادته فى الشباب .

وهكذا نرى أن والدى أورسولا اللذين التقينا بهما على أحسن صورة فى « قوس قزح » قد صارا الآن مدعاة للاستنكار من جانب أبنائهما . تقول أورسولا لشقيقتها : « عندما أفكر فى حياتهما . حياة أبينا وحياة أمنا وفى حبهما وزواجهما و فىأنفسنا نحن الابناء وفى نشأتنا ... أتقبلين أن تكون حياتك مثلهما يا برون » فتقول برون : « لا يا أورسولا » . وتمضى أورسولا قائلة : «هذا كله يبدو لى لا شيئا . أعنى حياتهما هما الاثنين . انها حياة خالية من المعنى » .

وهى عبارات تكشف لنا ـ فى وضوح ـ عن روح الرفض التى تتخلل الكتاب . فلورانس يرفض البيت ويرفض الحياة المستقرة ويرفض الامتلاك . ان « قوس قزح » رواية تبحث عن الجذور وتصور النمو البطىء ولكن « نساء عاشقات » رواية جيشان وهرب واحساس بالموت المقترب . وهذا الاختلاف ينعكس أيضا على بناء الروايتين . فبينما نجد أن « قوس قزح » سرد قصصى ينساب انسياب الحياة نفسها نجد أن « نساء عاشقات » دراما أقرب الى التجديد تتألف من مجموعة قصص صغيرة متداخلة . وتدحض هذه الرواية ما يشاع من أن لورانس عاجز عن اضفاء الشكل الفنى على رواياته فالرواية تستوعب من قطاعات الحياة ما لا يقدر على استيعابه غير روائى عظيم قادر على تنظيم مادته.

***

وفى الفصل الرابع « روايات السفر » يتحدث المؤلف عن روايات لورانس التى تدخل فى باب ما يسمى بأدب الرحلات . ان لورانس يبدأ كتابه « البحر وسردينيا » بقوله : « يشعر المرء بحاجة مطلقة الى التنقل » . وهى عبارة تكشف لنا عن شعوره الشخصى بعد انتهاء الحرب العالمية الاولى . فقد تأكد لديه أنه شبع من انجلترا وان أمامه مجالا رحيبا للتنقل . ومنثم اتخذت رواياته التالية (باستثناء عشيق ليدى تشاترلى) مسرحها فى غير بلاده . وتدلنا كتبه عن الرحلات كما تدلنا قصائده ورسائله على طبيعة هذه الاجواء الجديدة التى شد الرحال اليها . لقد كانت هذه الرحلات مصدر الهام ووحى له دون شك ولكنها ـ من ناحية أخرى ـ حرمته التركيز الذهنى الذى كان يتمتع به أثناء كتابة « نساء عاشقات » . ومن ثم يمكن القول بأن أدبالرحلات عنده لا يمثله فى خير أحواله . فرواياته التى تدور أحداثها فى ايطاليا واستراليا والمكسيك أقرب الى الريبورتاجات الصحفية منها الى الاعمال الفنية : اذ يسودها التقرير ولا تعدو شخوصها الثانوية أن تكون صورة للرجال والنساء الذين التقى بهم أثناء رحلاته .

كتب لورانس أربع روايات من هذا النوع هى « الفتاة الضائعة » ١٩٢٠ « عصا هارون » ١٩٢٢ « الكنغر » ١٩٢٣ « الثعبان ذو الريش » ١٩٢٦ . ومن بين هذه الروايات نجد

أن « الثعبان ذو الريش » التى تدور أحداثها فى المكسيك هى أخطرها شأنا . وقد كانت المكسيك بالنسبة اليه منذ مبدأ الأمر مصدر وحى لا ينضب . يقول فى كتابه « العنقاء » :

« بحثت فى العالم كله عن شيء يجبهنى بطابعه الدينى .. ووجدت أن التقوى البسيطة عند بعض الانجليز والالغاز نصف الوثنية عند بعض الايطاليين فى جنوب ايطاليا وعمق بعض فلاحى بافاريا وشبه النشوة عند البوذيين أو البراهمة كلها تبدو دينية لا اعتراض عليها بالنسبة لمن يندرجون تحتها ولكنها لم تجتذبنى الى حظيرتها .. ولم أحس بالدين حسا باقيا الا حين زرت نيومكسيكو ونفذت الى تجربة الجنس البشرى القديمة هنالك ».

***

وفى الفصل الخامس « عشيق ليدى تشاترلى » يتحدث المؤلف عن هذه الرواية التى تعد أشهر روايات لورانس وان لم تكن أحسنها . لقد قامت شهرتها على حظر تداولها لا على قيمتها الفنية . ففى عام ١٩٢٨ صدرت لأول مرة فى مدينة فلورنسا ومنذ ذلك الحين حظر تداولها فى انجلترا لمدة اثنين وثلاثين عاما كاملة. وليس معنى ذلك انها لم تنتشر فى انجلترا فان شهرة كاتبها وسمعتها قد كفلتا لها الانتشار ـ عن طريق التهريب ـ بين القراء الانجليز فى الجامعات والمدارس والنوادى . وأدى تحريم الرواية الى ما كان يخشاه لورانس : فقد أصر الناس على اعتبار الجنس فيها موضوعا محرما مخجلا يمارس فى السر ولا تعدو لذته أن تكون مرهونة بلحظتها . وهذا بالضبط هو ما حاول لورانس أن يحاربه .

ان « عشيق ليدى تشاترلى » قد أصبح الآن كتابا متداولا ورفع الحظر عنه ومن ثم يأمل المؤلف أن يكف من يتهمونه بالفحش عن توجيه تهمتهم ، فالكتاب صورة من صور التطور ودعوة الى الحرية ، ويرى أننا اذا كنا ننظر الآن بدهشة الى من اعتبروا مسرحية « الأشباح » لابسن عملا فاحشا عند ظهورها ، فان الاجيال القادمة ستنظر بدهشة الى من اعتبروا « عشيق ليدى تشاترلى » من هذا النوع . ان لهذه الرواية قيمة كبيرة اذا فهمناها على وجهها الصحيح ولعل هذا هو ما حدا ببرناردشو الى أن يقول :

« ليدى تشاترلى كتاب ينبغى أن يوضع فوق أرفف كل كليات البنات اللائى فى طور التفتح . وينبغى أن يرغمن على قراءته والا حرم عليهن استخراج تصاريح بالزواج » .

كان تحريم الكتاب دافعا للورانس الى أن يكتب مقالتين من خير مقالاته : « الأدب المكشوف والفحش » و « بمناسبة عشيق ليدى تشاترلى » . وفى هاتين المقالتين عرض اراءه فى قضية الجنس على نحو رائع حاملا على المتجرين بها من ناحية وعلى الرقابة الضيقة الافق من ناحية أخرى . وعندما كتب هاتين المقالتين كان قد أشرف على النهاية فعلا . فقد كان داء السل يغزو صدره منذ سنوات وان ابت شعلة الحياة المضطرمة فى داخله أن تستكين لضعف البدن . وظل يكتب الى آخر يوم من حياته حين توفى فى الثانى من مارس عام ١٩٣٠ عن أربعة واربعين عاما .

وفى الفصل السادس « خارج نطاق الروايات » يتحدث المؤلف عن الجوانب الأخرى من انتاج لورانس . لقد كتب عددا من القصص المتوسطة الطول أهمها : « الحب بين العشب المجفف » و « الخنفساء » و « الثعلب » و « دمية القبطان » و « سانت ماور » و « العذراء والفجرى » و « الرجل الذى مات » . وكتب حوالى خمسين قصة قصيرة وأربعة كتب من أدب الرحلات هى : « الشفق فى ايطاليا » و « البحر وسردينيا » و « الصباح فى المكسيك » و « بقاع استروكانية » و أربع مسرحيات هى : « ترملمسز هولرويد » و « المسوامضن » و « داود » و « ليلة الجمعة عند فحام » .

ونظم لورانس الشعر أيضا . وتنقسم قصائده الى ثلاثة أنواع: قصائد تهكمية وفكاهية ، وقصائد تصور العواطف والعلاقات الانسانية ، وقصائد فى وصف الطبيعة . والنوع الأول أهونها شأنا ، أما الثانى فيحوى عناصر من سيرته الذاتية ، وأماالثالث فيمتاز بجدته وطرافته . على أن لورانس كان ينظر الى الرواية باعتبارها فنه الأساسى ولم يكن يعتبر الشعر الا نشاطا ثانويا . ويقول فى مقالته لماذا تهم الرواية ؟ » :

« أنا الرجل الحى أعظم من نفسى أو روحى أو جسمى أوعقلى أو وعيى أو اى شيء آخر لا يعدو أن يكون جزءا منى . انى رجل وانى حى . أنا رجل حى وأنوى أن اظل رجلا حيا ما وسعنى ذلك . لهذا فأنا روائى . ولما كنت روائيا فانى أعد نفسى أرفع مرتبة من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر . ان كل واحد من هؤلاء معالج عظيم لقطاعات مختلفة من الانسان الحى ولكنه لا يتناول الانسان قط ككل » .

وكما نظم لورانس الشعر فقد عالج النقد . وتتسم كتاباته النقدية بطابع الألفة والتحرر وازالة الحواجز بينه وبين قارئه وعنده أن الناقد ينبغى أن يكون غنى العواطف « قادرا على أن يحس أثر العمل الفنى بكل تعقيده وقوته » . ولم يكن لديه متسع من الوقت لـ « عبث وثرثرة النقاد وعن الأسلوب والشكل وكل هذا التصنيف العلمى الكاذب وتحليل الكتب بطريقة علم النبات » وكثيرا ما تجيء كتاباته النقدية فى صورة عرض للكتب الجديدة : فعن هذا الطريق كتب عن توماس مان وويلز وسومرست موم وأرنست همنجواى وغيرهم .

ورسائل لورانس جانب آخر هام من جوانب انتاجه . فهذه الرسائل التى لم يكتبها بقصد النشر تضعه جنبا الى جنب مع « كيتس باعتبارهما أعظم كتاب الرسالة فى الأدب الانجليزى . وهى زاخرة بقطع النقد الأدبى ووصف رحلاته ومناقشاته وآرائه فى الفن والسياسة وتصويره للناس الذين قابلهم . واذا كانت كل أعماله ـ بشكل أو بآخر ـ سجلا روحيا لحياته فان رسائله هى أوفر هذه الأعمال حظا من الحيوية والمباشرة .

***

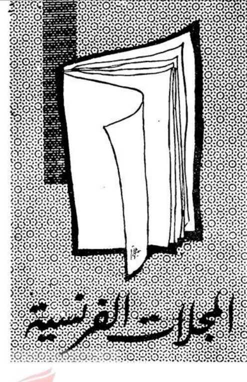
وفى الفصل السابع والاخير « شهرة لورانس ونقاده » يتتبع المؤلف تطور نظرة النقاد الى كاتبنا . لقد كتب هنرى جيمس مقالة عام ١٩١٤ عين فيها كتاب الجيل الجديد الذين يتنبأ لهم باحتلال عرش الرواية ، فوضع فى المقدمة جلبرت كانان ، وهيو

والبول ، وكومتون ماكنزى ، ولم يذكر لورانس الا فى آخر القائمة . ولكن الايام أثبتت بطلان هذه النبوءة : «فكانان» توارى واحتجب، ومكانة «والبول» انحدرت الآن وكاد يختفى، و«كومتون» ماكنزى ـ رغم كل مزاياه ـ ليس روائيا عظيما ، أما شهرة لورانس فانها فى ارتفاع مستمر . وليس أدل على خطأ هنرى جيمس من أنه لم يذكر ـ مجرد ذكر ـ اسم « ا.م. فورستر » الذى كان قد أصدر عند كتابه تلك المقالة أغلب رواياته التى تقوم عليها شهرته اليوم . وهنرى جيمس ـ رغم ذلك ـ مشكور على ايراده لورانس فى قائمته . فقد كان يختلف عنه اختلافا جذريا ومع ذلك قبل أن يتغلب على نفوره منه واعترف به .

ظل التحفظ فى الثناء على لورانس طابع كل ما كتب عنه فى حياته . فبعد مرور عشر سنوات على مقالة هنرى جيمس تلك نرى فرجينيا وولف تتحدث عن لورانس فتقول : « ان لمستر لورانس ـ بطبيعة الحال ـ لحظات من العظمة ولكن له ساعات من شىء مختلف تماما ». لا غرابة اذن فى أن نرى لورانس يقول فى مرارة : « كانوا يقولون لى دائما انى عبقرى وكأنما يعزوننى بذلك عن افتقارى الى مزاياهم منقطعة النظير » . والحقيقة أن جمهرة القراء ـ بل والمثقفين ـ لم تفهم ما يكتبه ولذلك لم تتذوقه . لقد أحست بأنه كاتب عظيم ، أو حتى عبقرى ، ولكنها لم تتفهم مكونات عظمته وعبقريته. فليفيز مثلا يكتب عام ١٩٣٠ عن رواية (أبناء وعشاق) قائلا: « ان كل من ناقشت معه هذه الرواية يوافقنى على أنه من الصعب أن يتمها المرء !.. » وهذا حكم عجيب حقا من جانب ليفيز الذى توافرت له كل مؤهلات الناقد من ثقافة وذكاء وحساسية . لقد كان وردزورث محقا حين قال : « على كل كاتب ان كان عظيما ، وفى نفس الوقت مبتكرا، أن يخلق الذوق الذى يمكن القراء من الاستمتاع به » . على أن موقف النقاد العدائى من لورانس لم يستمر ـ لحسن الحظ ـ طويلا ، فقد فطنوا الى عظمته وأغدقوا عليه من آيات التكريم بعد مماته ما لم ينعم به طوال حياته . ولا نزاع الآن بين الباحثين على أنه كان روائيا عظيما أبدع فى وصف المهاد الجغرافية والاجتماعية لرواياته واستطاع أن يتلمس روحها على نحو يتسم بالرقة والشاعرية ، ولم يكن عميقا فى تحليله لأحاسيس أبطاله فحسب وانما كان يطمع أيضا فى أن يجتاز بهم دوائر جديدة من دوائر الوجود .

ماهر شفيق فريد





يقدمها :
السيد عطية أبو النجا

لا يزال الكتاب الذى روى فيه جان بول سارتر قصة طفولته ، وعنوانه ((الكلمات)) Les Mots يثير اهتمام النقاد وجدلهم ، منهم من قدح فيه ومنهم من كال له الثناء :

فمجلة فرانس اوبسرفاتير مثلا عابت على سارتر أنه عكس على طفولته المشاعر التى احس بها وهو رجل ، فجاءت صورة هذه الطفولة منافية للواقع مليئة بالتناقض .

واليوم تنشر مجلة Preuves فى عدد مايو ١٩٦٤ مقالا شيقا ، حاول فيه الناقد « ايميه باترى » أن ينفذ الى اعماق شخصية سارتر وان يبرز مابين طفولته ورجولته من صلة وتلاحم ، كما حاول باترى ايضا ان يميط اللثام عن التوترات النفسية التى جعلت سارتر يشتط فيصدر على طفولته حكما قاسيا .

استهل السيد « باترى » مقاله معبرا عن اغتباطه لان سارتر ترك السياسة والفلسفة جانبا ، وارتدى ثوب الطفولة ((فبدا نظيفا كقطعة نقود جديدة ، صافى النظرة ، ذهبى الشعر ، جميل الرأس وعاد فاصبح ذلك الطفل الذى كان يكفى ان يظهر لتصفق له الاسرة باكملها ..

ثم يستطرد السيد باترى قائلا :

((ان واجب الناقد لا ينحصر فقط فى الاعجاب بما يقرأ ، بل فى فهمه أيضا خاصة عندما يرى ان الكتاب على حظ من الاهمية . ان الناقد الذى يمارس هذه المهنة المؤلمة وهى « النقد» يعتبر هذا الكتاب بعيد الاهمية ، فهو فى اعتقاده مفتاح حياة سارتر العامة ، أجل المفتاح لحياة سارتر الروائى ، والفيلسوف ، والكاتب المسرحى ، والمفكر الملتزم سياسيا . ان سارتر الطفل الذى يصفه لنا سارتر وهو على أبواب الشيخوخة ، هو الذى يفسر لنا كل ذلك ، هناك مثل يقول ان الطفل ابو الرجل وربما كان من الضرورى آن ناخذ بالمعنى اللفظى لهذه الجملة ، وأن نقبل ماذكره بودلير من أن الطفولة منبع العبقرية ، فلقد عودنا علماء التحليل النفسى على قبول ذلك ، كما أن سارتر ضمن كتابه نتائج تحليلية لسيكلوجيته تحليلا ذاتيا ، عندما ترجم حياته خلال العقد الاول من عمره » .

((ولكن قد يكون هناك اعتراض مبدئى على ما جاء به سارتر : فهل اخبرنا سارتر بالحقيقة فيما رواه عن نفسه ؟ والرد على ذلك لان الاديب لا يقول دائما الحق ،فليس هذا من طبيعة عمله أو مهنته ، فالفنان يسبغ على مايضعه حلة قشيبة ، ولكن سارتر ليس أديبا فقط ، بل هو فيلسوف أيضا ، والفلسفة تستلزم مراعاة الحقيقة ، فسلوكه اليوم ليس بسلوك كاتب ملتزم « يدافع عن قضية ما » . .. بل ان عنوان كتاب سارتر يدل على أنه يريد ان يجعلنا نجرد « الكلمات » من قشورها لنتذوق اللباب ، ولهذا فلنسلم جدلا ، فى نقدنا لهذا الكتاب ، بان سارتر ان لم يكن قد قال الحقيقة

كلهـا (وهل نجح فى ذلك احـد ؟) فهـو لم يقل الا الحقيقـة .

ان هذه العبارة الشائعة الاستعمال فى المحاكم « اقول الحقيقة ولا شيء سوى الحقيقـة » تنقلنا الى محكمة الاطفال ، وما اوثق هذه المحكمة صلة بموضوع الكتاب .. ! ان الشخص الذى يستمع الى المداولات « اى القارىء » سعد لحظة برؤية سارتر الطفل ، لكنه أحس بعد ذلك بالاضطراب يعتريه عندما رأى سارتر الناضج وقد تربع على كرسى القضاء واصدر على سارتر الطفل حكما شاذا فى قسوته . ان الفنـانين يعتزون عادة بطفولتهم ، ولكن الفلاسفة لا يكلفون كثيـرا بهذه الطفولـة ، ويكفى للدلالة على ذلك ان نتذكر اللهجة القاسية التى تحدث بها ديكارت عن « تحيز » الطفولة اى واهوائها ، فالطفل عبد لاراء لا تستـند الى مبرر تمليهـا عليه شهواته ((تكوينـه البيولوجى » ، ويلقنه اياها مدرسوه اى البيئة التى اعتقدت أنها تقوم بتربيته ، اما سارتر فهو يوجه الى طفولته لوما أشد وضوحا يبـدو من العنوان نفسه الذى اختاره لذلك الهجاء الذى صاغ منه سيرته الذاتية : فهو ياخذ على الطفل انـه يحسب أن « الكلمات » هى أشياء ، ان هذاالطفل لا يستطيع لصغره أن يفهم كلمة التعـارف التى نادى بها « هوسرل » فى برلين ، وهى « الوصول الى الاشياء »

لقد كان سارتر أثناء طفولته لا يستطيع التميز بين ما يظهر له وبين ما يقال له أو يكره فهو لم يكن بعد ((ظواهريا)) ومما زاد الطين بلة أن هذا الطفل يجهل الظواهرية ، ولم يصبح بعد وجوديا ، فهو يشق بالكلمات التى تعلمها الى حد يعتقد معه ان الماهيـة تسبق الوجود « وهى نظـرية افلاطون عن المثـل » .

ان سارتر فى ذلك العهد ، عهد طفولته ، لم يكن قد تردد بعد على مدرسته التى أسسها بعد أن شب عن الطوق .. وكما قلنا من قبل ، نحن لا نشك فى صـحة الامور التى كشف سارتر عنها النقاب ولكن لدينا بعض التحفظات فيما يتعلق بتفسير هذه الحقائق ، خاصة عندما يعتمد هـذا التفسير على المقارنة.ونحن عندما نقرأ ((الكلمات)) يخيل الينا احيانا ان سارتر يود ان يوحى الينا بأنه كان فى صغره مخلوقا فذا ناضجا ، قبل الاوان بشكل فظيع . ولقد تعجل بعض النقاد فاستجابوا لهذا الانطباع ولم يقرأوا بعناية كافية المؤلف الذى وضح انه كان يطالع كل شيء دون ان يفهم شيئا ولهذا فطفولة سارتر لا تشذ فى شيء عن حياة أى طفل نشأ فى وسـط فكرى « وسط جده » وعاش بين أكوام من المطبوعات ، ولو كـان الجد حدادا لاتجه اهتمام الطفل صوب « الاشياء » ، ولعـل اتجاهه نحو الحدادة كان سيقلل من قوة ميله للكتابة دون ان يمنعه ذلك من أن يصبح فيما بعد كاتبا ، فلقد أبدى سارتر استعداده لذلك بل توفرت لديه ايضا موهبة الكتابة ، كمـا ثبت فيما بعد .

وهنا نتساءل لماذا يهـاجم الرجل بقسوة بعد أن أصبح كاتبا مجيدا يشار اليه بالبنان ذلك الطفل الذى أراد ان يقرأ بعد ان تعلم الكلام ، ثم اراد ان يكتب بعد ان عالج القراءة ؟ ألم يحقق مستقبل الرجل ماكان يحلم به الطفل ؟ أليس فى هذا المصير استمرار رائع لحـلم الطفولة « وهو الكتابة » ، لماذا اذن ازور سارتر عن طفولته ؟ ان فى القاء هذا السـؤال اثارة للمنغص الذى عانى منه سارتر .

لقد شكا سارتر مرارا قبل ظهور كتاب « الكلمات » من انـه ليس الا كاتبا ، له قراء وليس له جمهور ، فهـل كان يتمنى ان يصبح امام الجماهير كائنا آخر غير الكاتب ؟ وماذا كان يتمنى أن يكون ؟ بالطبع احد الابطال الذين يحوزون اعجاب الجماهير ، بل ويستطيعون احيانا توجيهها . وما الذى غـذى لديه هذا الميـل الذى لم يستطع اشباعه ؟ لقد رد سارتر بنفسه على هـذا السؤال : ففى بعض مطالعاته ، وخاصة من قراءته لروايات ميشيل زيفاكو ، كان يتمنى أن يكون « برديان » ثانيا ، يصحح الاغلاط التاريخية والاجتماعية.تلك اسرار دفينة كشفت عنها البواطن السيكلوجية لعملية تحول سارتر عن مجرد كاتب الى كاتب ينـاضل بقلمه ، لعدم استطاعته النضال بوسيلة اخرى ، ولكن ذلك شيء طبيعى .. لقد كان الطفل يحلم بأن يصير بطلا ، وهذا حلم غذته قراءته الصبيانية ، فزيفاكو كان ينشر فى الصحف على أجزاء روايات كتبت من أجل قراء متاخرين عقليا الى حدما ، ولهذا كان يكلمهم وكأنهم أطفال رغم عدم خلو قصصه من المناظر الغرامية .

كما تكلم سارتر عن بطـل اخر اتذكره شخصيا وهـــو نسر الاند التى وصفت مغامراته مجلـة ((المصور الصـغير)) وهى دورية كانت مخصصة للاطفال وحدهم ، وكان الآباء لايخشون شراءها لاولادهم ، فقد كان نسر الاند ذا لحية سوداء ، وكان يشن الحرب على الشريرين ، أى الهنود من ذوى الابهام الازرق ، وانى متأكد ان سارتر عندما رأى صورة كاسترو ، ثم رآه شخصيا ، اعتقد انه قدوجد من جديد الصورة التى راودت خياله وهو طفل ، والحماس الذى كانت تثيره فى نفسه وهو صغير .. وقد يقول قائل ان نسر الاند كان يحارب الهنود الحمر ، بينما قد يؤيد سارتر اليوم الهنود مثـل كاسترو لو استطاع مثـلا أن يقوم بأعماله الفذة فى شيلى أثناء اندلاع الثورة بها .. ولكن هـذا التغير السياسى الخطير ليست له أية اهمية سياسية ، فقد كان سارتر يؤمن وهو طفل ان ذوى الابهام الازرق هم الشريرون ، وان المستعمرين المنحدرين من اصل اوروبى ((كان النسر يوصف بانه فرنسى الاصل » هم الخيرون ، وكان اقتنـاعه بذلك شبيها باقناعه ، وهو فى التاسعة من عمره ، عام ١٩١٤ ، بان الالمان شريرون ، وهذا شيء عادى بالنسبة لطفل فى مثـل سنه . ولكن الغريب حقا هو ان نتبين ان عالمه السياسى اليوم يحاكى فى بنائه عالم طفولته البطولى ، فالشريرون هم الامريكان ، والخيرون هم ذوو اللحى من حكام كوبا ، ولهذا يتساءل الانسان : هـــل « تطور » سارتر وتقدم حقا ؟

وقد نسأل باحتـــرام : ما هي الخبرة السياسية التي جعلت سارتر يجتاز مرحلة « الكلمات » التي كانت تعيش فيها اسرته البورجوازية ليبلغ ((الاشياء))٠ ذكرت السيدة سيمون دي بوفوار في كتابها La Force de l'Age انه لم يكن يكترث بالسياسة في سنوات ما بين الحربين العالميتين ، حتى انه كان يعتقد ان المانيا الهتلرية التي اقام بها لاغراض فلسفية كانت تعادل على الاقل فرنسا في عهد جاستون دومرج ، وبعد هـزيمة النازية تحول ببطء نحو مايعتقـد انه الطريق المستقيم « ستـالين ثم كاسترو » ، وماهذا التحول سوى بعث لفكرة البطولة التي تكونت عند ســارتر في سني حياته الاولى ، ولوفائه لبارديان ولنسر الاند ، ولكن سارتر الفيلسوف يقسو اليوم في حكمه عـلى سارتر الطفل لسبب آخر ، فهو لا يأخذ عليه فقط استسلامه لسلطان الكلمات ، بل انه كان ايضا مهرجا يمثـل على نفسه مسرحيات عديدة ٠ لقد خصص سارتر جزءا كبيرا من كتابه لوصف عالم الاطفال والتمثيل الذي يقوم عليه هــذا العالم ، فالتمثيل يعتمد على الكلمات ويستعيض بهـــا عن الاشياء ٠ « فالكومبارس » عندما يمثلون في مكان ضيق لا يســتطيعون التحرك فيه ينشدون « الى الامام ، فلنسر » فيوحون الينـا بالحركة ، ولهذا فهم يمثلون كذلك الطفل الذي يمثل بصفة تلقائية ٠

اننا نفهم ان ينفر الفيلسوف من التمثيل والتظاهر لحرصه على الحقيقة أشد الحرص ، ولكن الفيلسوف في نفس الوقت خبير بالانسانية ، وهو يعرف نفسه على حد قول سقراط قبل ان يعرف الاخرين وهو يعرف ان الكوميـديا التي ورثناها عن الطفولة تستمر في التأثير على عالمنا ونحن كبار ٠ ونحن نعلم ان سارتر الفيلسوف هو الذي وصف في عمـــق في كتابه « الكائن والعدم » النية السيئة ٠

والكوميديا التي يمثلها على الآخـرين كل فرد من صفاته « القذارة » ، بل يمثلها على نفسه ايضا حتى يستطيع تادية دور ما ، وعندما يبدو الطفل ، حتى ولو كانت قد تقدمت بـه السن ، يصفق له جمهور اسرته ٠ ولعل هذا يفسر لنا ان ذلك الفيلسوف العميق هو في نفس الوقت مؤلف مسرحي بارع ، وكاتب لديه استعداد فذ للمسرح ٠

وقد نذهب الى القول بأن لديه روح الممثل الصبيانية الجذابة وليس هذا نقد من شأنه الانتقاص من قيمة سارتر ، بل فيه مدح هو جدير به ٠٠

ترى هل خـدع سارتر ، ذلك الفيلسوف العميق الخبير بطيات نفسه ، بتمثيلية السياسة بصفة عامة ؟ اسمحوا لي أن اشك في ذلك ، وحتى لو بدا هذا الشك من سوء الظن ٠٠ ان السيدة سيمون دي بوفوار تقول ان سارتر اراد ان يقاوم احتلال الالمان لفرنسا بشرط الا تفر هذه المقـاومة بالغير ، ولعل سارتر سيفهم نفسه عندما يتذكر ان الاطفـال تكف عن التمثيل حين تلحـق بنفسهـا الاذى ، ونحـن نجد في « الكلمات » فقرة لها مغزاها « ص ١١٠ » يصف فيها سارتر الطفـل وقد احس بالخـوف من عنف الاخرين ، وعنـدئذ تبين انه ليس بطلا الا في عالم الاحلام ، فعانى من ذلك ، لكن هناك وسيلة أخرى لتحقيق هذه الرغبة بدون الاسترسال وراء الاحلام ، وذلك بالتعبير عنها على مسرح ما ، والسياسة هي بغض النظر عن فترات الحرب الاهلية او الحــرب مع عدو خارجي ، مسرح بل منصة يستطيع الكاتب الفارسي ، أو المفكر الملتزم ، ان يعتليـهـا ليغيث المظلومين دون ان يلحق الضر بالآخرين » ٠

ثم يستطرد باتري فيقول في أسلوب ساخر :

«انني اومن ان سارتر يأسف بشدة على أنه ليس بالشهيد ، وانه ينقم على السلطات لانها ، رغم ماعرفت به من شهامة ، غلبت عليها روح الشر فلم تقبل يوما ان تزج به في السجن او ان تحاكمه ! فهذا الظلم هو الذي يملأ نفسه مرارة او اسى عندما يفكر في نفسه ، ويجعله يقول في ختام حديثه انه رجل آخر ٠٠

لقد دافـع سارتر عن مناضل مغمور هو هنري مارتن ، ولكن السلطات لم تقبل ان تعامله حتى كمناضل مغمور ، وفي هذا ظلم مزدوج ٠ ان سارتر يدافع مبدئيا عن كل الخارجين على القانون « بشرط الا يتعمدوا ارتكاب الشر » ، ونحن نعلم انه يعجب بجـــان جنيه اعجـابا لا يســتند الـــى الادب فقط ، فلنتذكر انه سماه « القديس جينيه ، الممثـل والشهيد » وهي تسمية اخذها من عنوان مسرحية لروترو ٠ لقد وضعنا اصبعنا على الدمل الذي يوجع سارتر ويؤله ، ان مؤلف تراجم « الشهداء » الذي اشتهر كممثل لم يحظ بمجد الاستشهاد ٠ وعلينا أن نتعمـق في تحليلنا لنفسية سارتر حتى نصل الى اصل هذه الرغبــة الاليمة في القداســة ٠ ان سارتر نفسه يدعونا الـــى التعمق في هــذا التحليل اذ يقول لنا في كتابه « الكلمات » ان عالما نفسيا بارزا من اصدقائـه « لعله الدكتور لاكان » كشف عن ان هذا الكاتب لم تتكـون ولن تتكون لديه « انا عليا » قد يبدو من السهل ان نقوم باستدلال قياسي بســيط وهو ان « الأنا العليا » او الضمير الذاتي كما تسميها مدرسة التحليل النفسي هي السلطة التي تحل في نفس الفرد محل السلطة الابوية ، غيــر ان سارتر ربته امه التي ترملت وهو غر صغير ، والتي لم تتزوج ثانية الا بعد فترة ترمل طويلة ، ولهذا لم يشرف الاب على تربية سارتر ٠ ونتيجة هذا الاستدلال القياس واضحة « وهي ان سارتر لم تتكون لديه انا عليا » ٠

ومن الغريب أن سارتر يختلف عن الاشخاص الذين يخضعون للتحليل النفسي في انه لا يعارض اقتراحات المحلل النفسي خاصة عندما يعالج هذا الاخير مسألة هامة ، بل يقول سارتر نفسه : اني اقبل هذا الحكم طـوعا ، ونحن لن نتناقش في

الوقت الحاضر فى فحوى هذا الحكم ، ولكننا سنكتفى بان نذكر ان قبول سارتر لهذا الرأى يكشف لنا عن نظرته لنفسه ، فلقد اشتط فى تفسيره لنتائج هذا الحكم ، فبما انه لم يترب على يد اب ، فهو « لم يتعلم الطاعة ، ولن يستطيع اصدار الاوامر من لم يتعلم كيف يطيع » • انه يقول : « ما انا برئيس، ولا أطمع فى أن أصبح رئيسا » ، فلنتذكر قصة « طفولة رئيس » وهى قصة شخص « قذر » وحيث ان سارتر ليس بالرئيس ، فهو بالنسبة لنفسه ليس بالقذر ، ومعنى ذلك : « انى قد اتخذ مظهر الرئيس ، بعد أن أصبحت اليوم كاتبا مجيدا ، ولكن تلك فكرة يخونها عنى الآخرون ، وهى تنافى الحقيقة » ان حكم المحلل النفسى اتخذ فى نظر الفيلسوف طابعا دينيا يكشف لنا عن مشكلة القداسة لدى سارتر •

فهناك استدلال قياسى آخر من السهل ان نعثر عليه فى الصفحات التالية من كتاب « الكلمات » • يقول سارتر : « بما انى لم يك لى أب من الناحية الجسدية او الاجتماعية •• فانا ابن الروح القدس » • ان الأنا العليا المستبدة هى ، فى نظر رجال التحليل النفسى ، منبع مصائب الانسانية ، ولما كنت قد تخلصت من الأنا العليا فقد تخلصت بالتالى من الخطيئة الاصلية ، وبناء على ذلك فالسيدة سارتر هى العذراء الام ، ولهذا يحلو لابنها أن يلقبها عندما يصفها وهى تسهر عليه وتحميه بالفتاة التى كنت التقى بها كل صباح » • أما الابن فدوره مرسوم محدد ، فهو مخلص الانسانية • ان سارتر المخلص ليس بالقذر ، وليس بالرئيس ، لقد اتى ليخلصنا من استبداد الكلمات ، وبقية القصة تستدعى ان يصلب القذرون هذا المخلص ، ولكنهم لم يفعلوا ذلك ، بل جعلوا منه كاتبا شهيرا ، فهل فى ذلك تفنن فى القسوة ؟

ورجال المنطق يكررون أنه عندما تنافى النتائج المبدأ ففى ذلك دليل على خطأ المبدا ، ولعل ذلك يجعلنا نشك فى حكم المحلل النفسى ••

ويذكر كاتب المقال ان فرويد صرح فى آخر ايام حياته ان من الاخطاء الشائعة فى التحليل النفسى الاعتقاد بان الأنا العليا المستبدة تنشأ دائما عن تعليم متطرف فى قسوة ، بل يحدث أحيانا أن يكون فى الأنا العليا نوع من التعويض عما يلقاه الطفل من تربية متساهلة للغاية •• ولا ريب فى أن سارتر لديه انا عليا من النوع التقليدى ، رغم أنه يعتقد عكس ذلك • فلقد كان من الحقيقى انه لايحب ان يصدر الاوامر او يستجيب لها ، فكيف نفسر شغفه بالشعارات السياسية ، ودفاعه فى « الشيوعيين والسلام » عن دور زعيم الحزب بالنسبة للجماهير ؟ ولو لم يكن لدى سارتر اناعليا فلماذا يضطهد نفسه ، ولماذا يأسف بمرارة لانه ليس الا كاتبا وفيلسوفا ينالان الاعجاب ؟

ان المنطق يقول لنا : « بما انى أعذب نفسى ، فما ذلك الا لان انسانين يتطاحنان فى اعماقى ، كما قال الحوارى • فمن هما هذان الانسانان ؟ بالطبع الأنا والأنا العليا ، ان سارتر يقول انه اصبح سارتر عبدا للقانون الذى فرضه عليه جده : وهو الاشتغال دائما بالكلمات اشتغالا مؤبدا ، وكيف الخلاص من هذه الاشغال المؤبدة ؟ انه لن يستطيع تخليص الانسانية وتخيص نفسه فى آن واحد •

هكذا يرى سارتر فى جده اله « العهد القديم » ، ويرى فى نفسه اسرائيل شعب الله المختار الذى ضربت عليه فى الوقت نفسه الذلة والمسكنة •• ان هذه النظرة الخاطئة هى التى جعلت الحفيد يسخر اليوم من جده •

ولابد ان سارتر عانى من آلام مبرحة فرضتها عليه نرجسيته الصبيانية عندما تبين انه لن يصير المنقذ ولا « برديان » ولا المسيح . فان كان العالم الخارجى لم يذقه طعم الاستشهاد ، فلا بد انه عانى فى عالمه الداخلى ذلك الاستشهاد ، ترى ما هى اذن هذه الالام ، وكيف خرج سارتر من جنته اليانعة التى كان يمرح فيها وهو طفل يدلله اهله ويغمرونه باعجابهم ؟ وكيف اكتشف هذا الطفل انه ليس على نصيب من الجمال ؟ تلك الاسئلة لن نعرف لها جوابا ، فكتاب « الكلمات » يتوقف فجأة ، بل نحن لا نعرف حتى اذا ما كان هذا الكتاب «سيتبع» بجزء آخر كما كانت الامور تسير فى مجلة « المصور الصغير » ولكن هناك دلالة وحيدة وجدناها عدة مرات فى الكلمات : ان سارتر عندما يتكلم عن نفسه يستعمل نفس العبارات التى استخدمها فى دراسته لبودلير ، فلقد كان كتاب هذا الفيلسوف عن بودلير ، ووصفه لفشل هذا الشاعر وصفا يتفق مع نظرية الدكتور لافورج ، يبدو لنا بغيضا فى بعض الاحايين ، وكنا لا نعلم أن سارتر يعكس على بودلير ذكريات طفولته هو •• ان الحكم القاسى الذى أصدره الفيلسوف على صبيانيته يبرر الى حد ما اللوم الشديد الذى وجهه من قبل الى الشاعر بودلير لانه « لم يعرف كيف يكبر ، ولهذا ظل طفلا رغم بلوغه سن النضوج » •

ومن البديهى ان سارتر يختلف عن بودلير حتى فى طبعه ، فالقلق عند بودلير يصاحبه الافتتان والنشوة ، بينما لا يخرج « غثيان » سارتر الشهير عن القلق •

ثم يختتم باترى مقاله مشيدا بهذا الكتاب الذى يجمع بين وضوح اسلوب الفيلسوف وعبقرية الكاتب ، والذى يعتبر من احسن ماجادت به قريحة سارتر •

● **المسرح :**

فى مثل هذا الموسم من كل عام تدب فى باريس حياة جديدة، اذ تتقاطر اليها من كل بقاع العالم اكبر الفرق المسرحية لتمثل على خشبة مسرح الامم ، ومقره مسرح سارة برنارد » .

ولما كان العالم باسره يحتفل هذه الايام بذكرى شكسبير ، فقد انتهزت فرقة Le Théâtre de Brême هذه المناسبة لتمثل

بمسرح الامم احدى مسرحيات شكسبير التى تتحاشى الفرق الاخرى عادة تمثيلها لعدم توفر عنصر التشويق بها ، ولانها اقرب الى سرد الحوادث منها الى المسرحية ، وهى مسرحية هنرى الخامس .

ولقد ارادت فرقة نياتر دوبريم ان تتغلب على ضعف المسرحية ولكنها تصرفت فيهافغالت فى التصرف ، فهى لم تغير فقط عنوان المسرحية « هنرى البطل بدلا من هنرى الخامس » بل عبثت بنص المسرحية وبدلت فيه فجعلت من « هنرى الخامس » مهزلة تثير عاصفة مستمرة من الضحك .

ومن الطريف ان بيترزادك ، المسئول عن الفرقة ، حول معركة ازنكورت التى دارت بين فرنسا وانجلترا منذ قرون الى معركة حدثت فى عصرنا هذا ، ولهذا البس الجنود الانجليز الشباب التى كانت شائعة فى سنوات مابين الحربين العالميتين ، بينما ارتدى ملك فرنسا حلة « ردنجوت » وازارا ضم الالوان الثلاثة التى يتكون منها علم جمهورية فرنسا .

وهكذا اصبح شارل السادس رئيس جمهورية وليس ملكا ! أما الجنود الفرنسيون ، فقد اكتظوا ليلة المعركة فى « صالونات الحلاقة ، او فى قاعات عرض نماذج من أزياء الحرب ارتدتها نساء فاتنات ، مما سلب لب هؤلاء الجنود وانهكتهم فخسروا المعركة فى اليوم التالى !

وقد قام مارك برنارد بتحليل هذه المسرحية فى مجلة انباء الادب الصادرة فى ٧ مايو ١٩٦٤ وتساءل : هل من حق الفرق المسرحية ان تعبث بالنصوص بهذا الشكل ؟ ورد على ذلك قائلا ان من السهل اتهام بيتر زادك بانتهاك حرمة هذا النص ، ولكن علينا ان نتذكر ان شكسبير نفسه سبق بيتر زادك فى هذا المجال . فقد كان يكتب احيانا لمجرد اثارة الضحك ، لقد كان شكسبير يتعمد احيانا ان يلهو ، ولم يكن يكترث كثيرا بما قد يكون لذلك من أثر سيىء على سمعته ، فقد كان هذا الكاتب المسرحى لا يعرف حينئذ انه شكسبير ، وبعبارة اخرى لم يكن يدرى أنه سيصبح اعظم من شخصيات رواياته ، تحيطه هالة من التقديس لم يحظ بمثلها احد ، لقد كان شكسبير يعتقد أنه لا يختلف عن غيره من المؤلفين المسرحيين فى شىء ، فمن الجدير بالذكر انه بينما كان زملاؤه من الكتاب يحرصون على طبع مسرحياتهم وهم على قيد الحياة ، كان مؤلف « الملك لير » لا يبدى لذلك اى اهتمام ، ولهذا لم ينشر أول مجلد من رواياته الا بعد موته بسبع سنين ، على يد جماعة من الممثلين كانت تربطه بهم صلة الصداقة .





تقدمها :

نجاة شاهين

مساهمة فى دراسة النظرية العامة للحريات الفردية

فى كلية حقوق جامعة القاهرة نوقشت الرسالة المقدمة من السيد نعيم عطية المستشار المساعد بمجلس الدولة لنيل درجة الدكتوراه وموضوعها هو مساهمة فى دراسة النظرية العامة للحريات الفردية .

وقد قامت الفكرة الرئيسية فى هذه الرسالة على ان الحرية فى الفلسفة القانونية انما هى النتيجة المترتبة على وضع تصور سليم للصالح المشترك موضع التنفيذ ، وقد حاول الباحث ان ينفذ الى فكرة الصالح المشترك ، فوجد أنها مزيج من ثلاثة عناصر جوهرية هى : السكينة والعدالة والتقدم ، ومن ثم خلص الى ان الحرية هى نتيجة مترتبة على الاخذ بتصور موفق لما يجب أن تكون عليه السكينة والعدالة والتقدم فى المجتمع .

يقول الباحث ان أغلب الكتاب والمفكرين ذهبوا الى اعتبار الصالح المشترك مؤلف فحسب من عنصرين رئيسيين متوازيين هما : السكينة والعدالة على أنه قد اتيح له أن ينبه الى عنصر ثالث جوهرى هو عنصر التقدم ، ولعل عدم الاهتمام بدراسة هذا العنصر هو حداثة ظهوره ، ولكن حداثة ظهوره لا يعنى قط عدم رسوخه منذ قديم فى فكرة الصالح المشترك ، والواقع انه دون اضافة عنصر التقدم الى عنصرى السكينة والعدالة لايمكن أن نفهم فهما حسنا كثيرا من العوارض فى الحياة القانونية والاجتماعية والسياسية ، وعلى الاخص فيما كان مرتبطا منها بالعلاقة بين الفرد والسلطة . ويعتقد الباحث أن فهم مقومات الصالح المشترك التى ذكرها تلطف ذلك التوتر الذى نجده فى نظرية الروابط بين الفرد والدولة والتناحر بين اليسارية واليمينية ، اذ ينتهى بها الى اعتبارها مجرد خلافات فى التفسير فحسب لاصرارها بين ضدين من معدنين متناقضين .

ولما كان التعرف على الاساس الحقيقى للخضوع للسلطة من صميم مشكلة الحرية فقد تقصى عن ذلك الاساس ورأى أن الخضوع للسلطة مبناه خضوعها للفكرة الموجهة ، اى للتطور الاجتماعى للصالح المشترك .

واذا كان أساس الخضوع للسلطة هو اعتقاد فى الصلاحية لايفاء مقتضيات الصالح المشترك ، فان الرضا ليس منشئا للسلطة كما يرى الباحث ، بل هو شرط لفاعلية قراراتها بالتصديق على توافر تلك الصلاحية لدى القائمين بالحكم وتسجيل قيامهم بابقاء تلك المقتضيات فعلا .

وقد مهدت معرفة ماهية السلطة من خلال الصالح المشترك الطريق للتعرف على ماهية القانون ، فالقانون أداة السلطة فى تجسيم الصالح المشترك ووضعه موضع التنفيذ ، وكل اداة تستخدم لتحقيق هدف معين يجب ان تكون ملائمة للهدف المنشود تحقيقه ، ولهذا فقد تقصى الدارس عن الصلاحية التى ينطوى عليها القانون باعتباره اداة لتحقيق الصالح المشترك ، ووجد هذه الصلاحية فى انطواء القانون على طاقة تنظيم اجتماعى .

وقد بين أن التنظيم الاجتماعى عبارة عن ترتيب الحياة الاجماعية تبعا لما يقتضيه الصالح المشترك ، وهذا التنظيم هو الذى يحدد الحقل الذى يترك حرا أمام النشاط الفردى .

وفسر المعنى العلمى للسياسة ، وخلص الى انها المنظمة للمجتمع ، تتامل مايمكن أن تعود به الحرية من فائدة على

الجماعة لو سيرت فى طريق معين ، وفى ضوء الحكمة والروية يمكن ان تبذل الجهود تباعا لتصحيح جوانب التنظيم القانونى للمؤسسة من المقام الذى تشغله الحرية .

وانتقل بعد ذلك فعرض تسلسل القانون ، وتبعية المواقف الفردية له ، وبفضل هذا التسلسل يمكن للقانون الذى هو تعبير عن سياسة ، ان يسمع صوته حتى بالنسبة الى ابعد اوجه النشاط الانسانية .

وفى تبعية المواقف الفردية ، رأى انه من المفيد فى مجال النظرية العامة للحريات الفردية أن يستجلى مفهوم المراكز القانونية وانواع ما يوجد فيه الفرد من هذه المراكز فى علاقته بالسلطة العامة . وهو ما اوصله الى مواجهة الحريات باعتبارها مراكز قانونية يقتضى فيها الفرد من الدولة أن تمتنع عن التعرض له فى بعض مجالات نشاطه الفردية بغية تحقيق الوظيفة الاجتماعية المرجوة منه فى خدمة الصالح المشترك .

وعلى ضوء اعتبار القانون فكرة اجتماعية نبه الى ان القانون من ناحية أولى لا يعتد الا بما هو اجتماعى ، ومن ناحية ثانية أن كل ماهو اجتماعى بطبيعته لا يعد غريبا على القانون . ومن خلال هذا القول خلص الى :

١ — اذا كان القانون يواجه بعض مواقف الفرد الا انه لايواجها الا فى الحدود التى يكون فيها لتلك المواقف تأثير اجتماعى .

٢ — ان ثمة جانبا من الحرية لا يمتد اليه القانون لانه يتصل باعتبار الفرد كائنا قائما بذاته وان عاش فى الجماعة .

٣ — ان القانون مع عدم اهتمامه الا بالجماعة يترك للفرد امكانية اتخاذ مواقف من الجماعة مما يفضى الى ان النظام يكون فى النهاية هو التوافق الذى يقوم فى مجتمع من الاحرار .

٤ — من الواجب ان نقصى طابع العداوة من نطاق الروابط بين الحرية والتنظيم ، باعتبار ان كلا من الحرية والسلطة مرهون بالهدف الاجتماعى الذى يربط بينهما .

واذا كان كل ماهو اجتماعى لايعد غريبا على القانون ، فقد سجل عدم امكان تحديد ابتداء ماهو اجتماعى بطبيعة تحديدا مانعا جامعا .

ثانيا — ان نطاق ماهو اجتماعى لايميل بطبيعه الى الانكماش ولن يكون الحل الا تحسين فهم مقومات الروابط الاجتماعية .

ويتساءل الباحث عن مصير الحرية ونظر الى الحرية باعتبارها مكنة ذات قيم ايجابية فتصحى تقدمية الطابع وتنمو مع نمو الجماعة ، وقرر ان من الخطأ الفاحش جعل نقطة الارتكاز فى مسألة وظيفة السلطة مجرد تعارض أجوف وعنيد بين سياستى التدخل وعدم التدخل ، فقد سبق ان أوضح ان مجالات تدخل القانون لا تعرف حدودا من حيث المبدأ بالنسبة لما هو اجتماعى ، والحل السليم فى رأيه يكون باحلال هذا التساؤل فى كل مرة تتجه فيه السلطة الى التدخل ، وبهذا نفض التضاد الهدام بين الحرية والسلطة . ومن خلال الصالح المشترك الذى تنحدر منه الحرية والسلطة التى تواجهها ، والقانون يكون الباحث قد درس الوسط السياسى الذى تتفاعل فيه الحرية ، وهو ما خصص له القسم الاول من الرسالة .

اما القسم الثانى فقد انتقل فيه الى تعيين الشروط اللازم توافرها فى القانون الوضعى للقول بقيام الحرية . وقد بدء بحصر الشروط اللازم توافرها فى القانون الوضعى للقول بقيام حرية ما . وقد حصرها فى شرطين الاول . أن ينظم نشاط الفرد تنظيما فعالا هادفا الى كفالة حريته ، وذلك بان تلقى ممارسة ذلك النشاط تنظيما تشريعيا ، وأن يكفل تنظيم المشرع حرية ممارستها .

والثانى : أن تقرر لها ضمانات فى حالة الاعتداء عليها .

وقد بحث فى تفاصيل هذين الشرطين ، فسجل اعتقاده فى ان ظهور الحريات يقتضى أن يصل التطور الاجتماعى الى مرحلة معينة من النضوج لكى نرى المشرع يعترف للفرد بمكنات تتجلى فى صورة تقييدات واردة على سلطات الحاكمين غير المحدودة كما سجل ان وضع مهمة تنظيم الحرية بين يدى السلطة التشريعية العادية ليس فيه أى تجن على مبدأ الحرية بل هو الوضع الطبيعى .

واذا كان للتشريع هذه الاهمية الكبيرة فى صدد تنظيم الحريات فقد وجب تسجيل ما تستفيده الحرية من التشريع ويتلخص فى :

١ — مبدأ عمومية التشريع ٢ — مبدأ عدم الرجعية ٣ — مبدأ المشروعية .

ثم انتقل الى فحص سلطة الادارة قبل الحرية فى الاوقات العادية وغير العادية . ففى الاوقات العادية كان للادارة أن تتدخل فى مجال اية حرية من الحريات الا ان مدى سلطتها فى مواجهتها يختلف تبعا لوجود نصوص خاصة تنظم ممارسة الحرية أو عدم وجود مثل هذه النصوص .

والمبادىء التى تقوم عليها تلك القيود تنحصر فى :

١ — سلطة الادارة ازاء الحرية لا تعنى من حيث المبدأ التحريم المطلق .

٢ — للافراد حرية اختيار وسيلة احترام النظام العام .

٣ — يجب أن يكون الاجراء المتخذ من جانب الادارة بازاء الحرية ضروريا ومتناسبا مع جسامة الاضطراب والقيمة القانونية للحرية التى تواجهها ومقدار المساس الذى يورده الاجراء الادارى على ممارسة الحرية .

أما دراسة الحرية فى الاوقات غير العادية فقد خلص منها الى مشروعية الظروف الاستثنائية تقوم على فكرة الضرورة .

واشار بايجاز الى أن مواقف السلطة من أى نشاط انسانى لايخرج عن الحظر ، اشتراط الترخيص السابق ، استلزام الاخطار ، التدخل الجزائى أو العقابى .

ثم عرض لتقسيمات الحرية وخلص الى تقسيمها الى ثلاث طوائف ، وتحدث عما طرأ على مضمون الحريات الاقتصادية من تطور بالغ المدى . وانتقل فى النهاية الى الحديث عن الضمانات وعرض للافكار العريضة التى تحكم مجال الضمانات وتعين على فهم حقيقتها فهما يتسم بعدم الخلط بقدر الامكان بين الواقعية والمثالية والافكار الرئيسية التى تحكم مجال الضمانات هى :

أ — مدى العلاقة بين الضمانات وظاهرة مقاومة الطغيان .

ب — مدى صحة القول بأن الضمانات تقف من الحاكمين موقف التحدى .

جـ — نسبة الضمانات فى النهاية .

وبهذه الافكار الثلاث امكن ازاحة النقاب عن حقيقة الضمانات الوضعية ومن خلالها امكن للانظار ان تقع على الحرية سافرة بلا اقنعة فى ضعفها وقوتها .

وفى صدد الفكرة الاولى الى ان الضمانات هى الصورة المهذبة لمقاومة الطغيان باقصاء عنصر العنف عن ممارستها .

وفى صدد الفكرة الثانية نبه الى ان الضمانات لايجب أن ينظر اليها على انها تشكيك فى نوايا الحاكمين او صلاحياتهم . وبعد

تسجيل هذه الفكرة مجردة مضى الى رؤيتها من خلال الضمانات القضائية مقررا ان هذه الضمانة الوضعية ليست الا وسيلة لضمان المشروعين وان رقابة القضاء على اعمال السلطة التنفيذية أمر مرغوب فيه من جانب الحاكمين ، حتى تأتى قرارات موظفيهم مطابقة لارادتهم المعبر عنها فى التشريع .

اما فى نسبة الضمانات فقد سجل مالا غناء عن تسجيله من ان كل الضمانات الوضعية انما هى ضمانات لايمكن أن توصل بذاتها الى حماية ناجحة للحرية ، ودلل على ذلك بما هو ملحوظ من أننا كلما اقتربنا من مواجهة السلطات العليا فى الدولة كلما اضحت الضمانات التى للفرد قبلها اقل تاكيدا وفاعلية .

وخلص الى أن الضمانة الاخيرة تكون خارج القانون ، أى فى الرأى العام الذى يمكن أن يكون ارادة شعبية حكيمة مستنيرة وقادرة على أن تقود وتهدى ، وفى الوقت ذاته تقنع ولا يتهجم .

وقد تعقب فى هذا المقام عوامل اقامة رأى عام مجدد ، وقسم هذه العوامل الى طائفتين .

الاولى : عوامل التنوير الاجتماعى وابرز فيه خمسة عوامل هى : حرية الانباء ، والتربية على الحرية ، والحكومة الذاتية وعادة اعلانات الحقوق والايمان بالعقل .

الثانية عوامل التقارب الاجتماعى ، وقد درسها من وجهها الاخر أى من خلال عدم التقارب الاجتماعى ، وتحدث عن التقارب الاقتصادى وأوضح بالنسبة اليه جهود فكرة التشريع الاجتماعى والاقتصادى للتخفيف من عدم التقارب المذكور .

وفى خاتمة دراسته حاول الاجابة على السؤال الكبير وهو : متى تكون هناك حرية فى الدولة ، فيقول انه توجد حرية فى الدولة متى توافرت الشروط العريضة الثلاثة الاتية :

أولا : متى وجد افضل نظام موصل الى ان يختار المحكومون أحسن الحاكمين لتولى قيادتهم نحو تحقيق النظام القانونى المحقق للصالح المشترك .

ثانيا : متى قام الحاكمون بعد اختيار المحكومين لهم بمهمتهم فى تفسير الصالح المشترك وتحقيقه على اكمل وجه .

ثالثا : الا ينكر الحاكمون انهم قد يخطئون فى تفسيراتهم لما هو الصالح المشترك .

واذا كان تفسير الصالح المشترك واستجلاء جوانبه عملية بشرية لا يستبعد عنها الخطأ والقصور ، فان هذا يقتضى فى الفلسفة القانونية أن يعترف الحاكمون أولا بان تصرفاتهم وأعمالهم رغم كل مايمتلىء به قلوبهم من اخلاص وحرص ، فانه من المستبعد أن تأتى خالية من العيب أو القصور ، ومن ثم يفتح ذلك افتراض المجال أمام التفكير أن يحيط الحاكمون أنفسهم ، بكل ما يتفتق عنه أذهان المفكرين المخلصين من ضمانات لكى تصدر قراراتهم أقرب ماتكون الى تحقيق الصالح المشترك المستهدف .

وقد أشرف على هذا البحث الذى استغرق اعداده ثلاثة عشر عاما الدكتور عثمان خليل ، وتولى الاشراف بعده الدكتور كمال أبو المجد الاستاذ المساعد بكلية حقوق جامعة القاهرة .

بدأت المناقشة بالاستاذ الدكتور فؤاد مهنى رئيس كرسى القانون العام بجامعة الاسكندرية . فقال ان هذه الرسالة تكشف عن جهد كبير بذل فى اعدادها والاطلاع على المراجع الكثيرة ، كما تضمنت الرسالة كثيرا من الموضوعات التى عرض لها بطريقة مبتكرة .

أما عن الانتقادات .

فاولها ان الباحث حين اشار الى النظرية العامة للحريات الفردية قسمها الى ثلاثة نظريات ، وكان يجب اعطاء كل نظرية شرحا بسيطا .

ثانيا : فى تقسيم الحريات جعلها « ٧ » تقسيمات متداخلة فى بعضها ، ولم يعرف الهدف من ذكر هذه التقسيمات خاصة لانه انتهى الى تقسيم ثلاثى :

ثالثا : عتب على الباحث محاولته الانتقاص من مجهوده الكبير فوصف رسالته بانها بحث مع العلم بان المتعارف عليه علميا ان نيل درجة الدكتوراه لايكون الا بتقديم رسالة ، والبحث اقل مستوى من الرسالة .

وقد رد السيد نعيم على هذه الملاحظة الاخيرة بانه رغم تاييده لفكرة استاذه الا انه أحس فعلا بعد الانتهاء من رسالته ، انه رغم كل هذه السنين الطوال التى قضاها فى البحث ، لم يستطع أن يقدم شيئا كبيرا للعلم ، كما كان يتصور عند بدئه فى الدراسة .

ثم تحدث الدكتور طعيمة الجرف الاستاذ المساعد بكلية الحقوق فقال ..

ان الباحث كان موفقا كل التوفيق فى اختيار الموضوع ومعالجته لمشكلاته ، فكشف عن استعداد طيب لمواجهة المشكلات وقد اختار موضوعا يشغل بال المفكرين والساسة ، ومما يزيد من اهمية الموضوع ، ان قضية الحرية تثير صراعات ضخمة بين مدارس متعددة ونحن فى مصر وفى الوطن العربى من اهم ما يشغل بالنا قضية الحرية سواء فى جانبها السياسى أو الاجتماعى ، فتصدية يكشف عن جراة واستعداد علمى . كما ان طريقة المعالجة والتقسيم هى اوفى تقسيم يمكن يعطى كل الاشكلات النظرية والتطبيقية للموضوع .

ولكنه أخذ عليه بعض الملاحظات التى كان يجب أن يتلافاها فمثلا القسم الاول من البحث لم يكن موفقا كل التوفيق فقد كان يود ان يبدأ فى مقدمة القسم أو نهايته ببيان مدى التفاعل بين العناصر الثلاثة للتقسيم السياسى .

كما كان يتوقع ان يرى مناقشة لتفسير ماهية الخلافات فى تفسير الصالح المشترك .

وأخيرا تحدث الدكتور كمال ابو المجد فهناه على الزاوية التى درس فيها الموضوع ، وان كان يختلف فى تحديدها ، كما هناه على امانته العلمية التى لم تخنه فى جزء من اجزاء البحث ، ووصف هذا البحث بانه مساهمة اصيلة كبيرة فى ارساء نظرية عامة للحريات الفردية ، ولكنه لاحظ انه حرم نفسه من مؤلفات كثيرة تصدر عن الامم المتحدة واليونسكو ، واللجنة الدولية للقانون ، وكلها تتناول جوانب فى ابعاد تختلف تماما عن مراجعة التقليدية .

كما اخذ عليه انه لم يعالج مسائل كان يجب أن تعالج .

وقد نال السيد نعيم عطية درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الثانية ، مع التوصية بتبادلها مع الجامعات الاخرى ، وطبعها على نفقة الجامعة .

والرسالة فى ٣٦٧ صفحة من القطع الكبير .

القصة القصيرة فى الادب الشامى الحديث

فى كلية آداب جامعة القاهرة نوقشت الرسالة المقدمة من السيد نعيم حسن اليافى لنيل درجة الماجستير فى الاداب من قسم اللغة العربية تحت اشراف الدكتورة سهير القلماوى رئيسة القسم .

وموضوعها عن القصة القصيرة فى الأدب الشامى الحديث ، وقد حدد مجال البحث المكانى بأربعة أقاليم سياسية تؤلف فى وحدتها بلاد الشام ، وانسحب مجاله الزمنى على ما يقرب من القرن .

أما منهج البحث فيقوم على الفهم والتصور للعمل الأدبى فى ضوء مستويات متعددة ، وقد آثر استعمال منهج تكاملى وقد رغب عن التقسيم المدرسى فى طريقة البحث الذى يجزىء الأعمال الى مجموعات تتم تحت الحاح الزمن الخارجى المجرد ، ودرس مادته فى ضوء الزمن الفنى .. وقد ميز فى تطور القصة القصيرة الشامية بين فترات متباينة للجاذبية النوعية لهذا الزمن أو الشكل امتدت على سنوات طوال منذ نشأته الى اليوم وحصرها فى أربع فترات :

الفترة الأولى كانت القصة القصيرة فيها تمتزج بالرواية ، واسمى هذه الفترة بالبدائية ، أو الرواية المكثفة .

الفترة الثانية : القصة القصيرة فيها تعبر عن الموقف الشعورى الذاتى للفرد الرومانسى فى شكل حائر يتراوح بين القصة والمقالة ، وأطلق عليها اسم الفترة الانتقالية أو الرومانسية القصصية .

الفترة الثالثة : القصة القصيرة طبق الاصل عن الواقع المباشر تمتلىء بفضلاته ودقائقه دون عناية ولا تبرير ، وسميت بفترة المحاولة أو قصة ((الصورة)) .

الفترة الرابعة : خلصت فيها القصة القصيرة الى العناية التامة بتقنيتها ، وصارت فنا أساسه الاختيار والصنعة أو الحرفة ودعا هذه الفترة بفترة الريادة والتكوين أو بفترة القصة القصيرة الفنية .

ويضم البحث علاوة على المقدمة والخاتمة التقليديتين تمهيدا وأربعة أبواب تناول فى المقدمة المنهج والطريقة وقوم الدراسات السابقة التى درست نفس الموضوع أو المت ببعض نواحيه .

وعرض فى التمهيد للاشكال (الحكائية) الصغيرة فى الأدب العربى القديم ، ووقف عند شكل المقامة ، وقوم قيمتها القصصية عبر العصور ، حتى التيار الكلاسى الجديد .

وفى الباب الأول ، تناول قصة الرواية المكثفة ، وانقسم الى ثلاثة فصول .

فى الفصل الأول رأى أن الدلالات الرئيسية لعوامل النهضة تشير الى أن الأثر الأجنبى بمختلف أشكاله أخذ يغزو المنطقة وأنه نقل كثيرا فى أوجه النشاط الفكرى والثقافى اليها ، وساعد على هذا النقل بالذات نصارى لبنان الذين ظهر منهم عدد من الكتاب والأدباء والصحفيين توجهت اهتماماتهم نحو الثقافة الغربية ، وكانوا يتقنون لغة أو أكثر مكنتهم من أن يقفوا على الأشكال الأدبية الأجنبية ، وقد عنوا بأحد هذه الأشكال وهو القصة القصيرة .

وفى الفصل الثانى درس القصة القصيرة المترجمة التى كانت لها آثارها البارزة على القصة الموضوعة وبعد التنوع اتجهت الترجمة الى الثلاثة اتجاهات الرئيسية وهى الانجليزية والفرنسية والروسية . وانتهى الى بيان خصائص هذه الترجمة وميزاتها وطرائقها والى ظواهر الانتحال والاقتباس فيها فيها .

وفى الفصل الثالث درس القصة الموضوعة ، وابتدأ بها من قصة ((الجنان)) عام ١٨٧٠ الى قصة كرم ملحم كرم فى ثلاثينات القرن الحالى . ووجد أن جميع هذه القصص التى ظهرت بظهور الصحافة والطبقة البورجوازية تعالج مشكلاتها وتثير قضاياها ، انخرطت فى تيار العصرية ، فكانت تشير وفق الرغبة التلقائية العفوية للانسان الساذج . وقد احتفلت بموضوع الحب ، وعنيت بالحادثة والعقدة وقامت على المدهش والغريب وامتلأت باللحظات غير المتوقعة أو المبررة ، والمفاجآت والمسارب الجانبية والاطناب فى الوصف والافعال المتناقضة المشحونة بمختلف العواطف التى تتعهد فى القارىء أوتاره الحساسة المتباينة .

وفى الباب الثانى من البحث درس الفترة الانتقالية أو قصة المقالة الرومانسية فى فصلين الأول العوامل المكونة ، والثانى ممثلو الاتجاه .

وفى العوامل المكونة تحدث عن أثر المد الاستعمارى للرجل الأبيض على المنطقة ، وكيف جزأها الى كياناتها السياسية الأربع التى كان من نتيجتها ومن نتيجة ما حمله هذا الاستعمار من شتى العوامل السياسية والاجتماعية وآثارها أن خفضت البلاد لمختلف ضروب الانفعالات وبصورة ثابتة قوى اتجاهها نحو الرومانسية التى بدأت تظهر منذ نهاية القرن التاسع عشر ، وقد عبر الشعر الشامى عن الاتجاه الرومانسى فعزف معظمه نغمة وطنية واحدة ، أما النثر فلم تظهر منه سوى مقالات عاطفية مبتذلة لا قيمة لها ، ومع ذلك فانا نستطيع أن نجعل من هذه الفترة بدءا لظهور الشكل الثانى من أشكال القصة الذى تأثر بالشكل بالاتجاه الرومانسى ، وقد فرق بين نوعين من الرومانسية الأولى اللبنانية التى حملت بذورا اجتماعية ، والثانية السورية التى هدمت فى أوائلها وذابت رقة وبكاء وسوداوية .

وفى الفصل الثانى ركز على ثلاثة كتاب مثلوا هذه الفترة الرومانسية أولهم جبران خليل جبران ، وثانيهم صبحى أبوغنيمة وثالثهم ليان ديرانى ، وليس من شك فى أن ثمة فوارق بين قصص كل من هؤلاء عرض لها ، ولكنها تشترك فى العديد من الخصائص ، فهى لاتخفى ذوات الكتاب ، انما تبرزها متوسلة الى هذا بالضمير المتكلم ، وبعد ذلك يدور محور القصة حول موقف شعورى واضح قد يقصر وقد يطول أو يعكس حالة نفسية .

وفى الباب الثالث تعرض لقصة الصورة فى فصلين أيضا . الاول المؤثرات العامة ، والثانى اتجاهات كتاب القصة .

وفى الأول : رصد الدوافع الكبرى التى دفعت بالمجتمع الشامى لكى يتشكل تشكله الحديث أولا ، ثم لكى يتجه نحو الواقع ثانيا تحت تأثير مختلف المعطيات السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية ، وقد ربط بين التطور نحو هذا الاتجاه وبين الآثار السلبية والايجابية التى تركها استعمار الرجل الأبيض التى احدثت أزمات نفسية لايزال الشعب الشامى بوعى وبغير وعى يعانى من وطأتها الى اليوم ، وبتأمل الواقع كرد فعل قوى ضد الخيال ، كانت المحاولة الجادة الأولى نحو الواقعية فى القصة القصيرة الشامية ، واختلف كتاب القصة القصيرة فى فهمهم لهذا الواقع يتبعه اختلاف آخر فى طبيعة العمل القصصى ، وربما كان هذان الخلافان هما أساس التفريق الذى وقفت عنده وميز بين القصة التى تصور الواقع كما هو وهى ((الصورة)) التى تخضع لمتطلبات الفن ((الفنية)) .

وفى الفصل الثانى تكلم عن اتجاهات كتاب القصة ، وقسم هؤلاء الكتاب الى قسمين ، الكتاب الهواة وهؤلاء لم يدرسهم وان اشار اليهم ، والكتاب الممثلين للفترة واختار منهم تسعة كتاب هم ، على خلقى ، محمد النجار ، على الطنطاوى ، وداد سكاكينى ، نجاتى صدقى ، مارون عبود ، فؤاد الشائب ، وخليل تقى الدين وتختلف قيمة قصص هؤلاء بين حدين الأول كان الكتاب فى البداية يلحون على انهم ينقلون فى أعمالهم صورة طبق الأصل عن الحياة بأسلوب نقدى اجتماعى ساخر .

والثاني : خلصت من حكاية طبق الاصل وأصبحت تمـــزج الخيال بالواقع ولكنها فقدت الحبكة التى تهبها الصنعة وتجعل منها عملا ذاتيا محكما .

والباب الرابع والأخير : عقده للقصة القصيرة الفنية وقسم الى ثلاثة فصول :

الاول : معالم القصة القصيرة الفنية .

الثانى : القصة القصيرة الشامية من الريادة الى التـكوين

الثالث : الجيل الجديد .

وفى معالم القصة القصيرة الفنية تحدث عن طـريقة الاداء الكلاسية مع ملاحظة التطور البارز الذى أحدثته الســنوات المتاخرة ، وبدأ الكلام عن صفتى الاختيار والصنعة فى العمـل الأدبى ، ثم عن الشكل العضوى والآلى له ، وقارن بين القصة القصيرة وباقى الانواع الادبية وعرض لمراحل الحدث الثـلاث وبداية القصة ونهايتها ولحظة التنوير وبين الاختــــلاف بين الكتاب فى دور كل من هذه المراحل وأهميتها خلاف جذرى .

وفى الفصل الثانى تخير ستة كتاب للدراسة ينسحب انتاجهم على فترة الريادة والتكوين وهم ميخائيل نعيمة وتوفيق يوسف عواد وميشيل عفلق ومحمود سيف الدين الايرانى وســعيد تقى الدين وعبد السلام العجيلى .

وفىالفصل الثالث تحدث عن جيل الخمسينات الجيل الجديد وتناول أهم الظواهر والقضايا والمشكلات التى تظهر فى انتـاج هذا الجيل ، فتحدث عن كتاب الواقعية الاشتراكية ، والفردية

وعرض بعد هذه الظاهرة طغيان الانتاج التجارى ، وتحـدث عن دور الصحافة الايجابى والسلبى فى القصة القصيرة . وعن دور الاذاعة وعلاقتها بطرائق صياغة القصص .

أما عن خاتمة البحث فتكلم عن ((الشامية)) فى القصـــة القصيرة وقال انه لايمكن الوصول اليها الا من خلال المحلية التى تبرز فى طابع القصة ، وفى طريقة ادائها . ثم تحـدث عن مستقبل القصة الشامية .وأهم النتائج التى توصل اليهــا من بحثه هى أن القصة القصيرة الشامية نشأت نتيجة اللقاء بين الثقافة الوافدة والثقافة العربية ، وامتزجت هذه القصة فى مرحلتها البدائية بالرواية فكانت تلخيصا لها اى انها كانت قصيرة من ناحية الحجم ولم تكن كذلك من ناحية الشكل .

أما فى الفترة الرابعة ((الفنية)) فقد أصبحت القصـــة القصيرة كائنا متكاملا ذا اكتفاء ذاتى يستمد حياته من شكله الخاص به . ولا يشير هذا التكامل الا أن الشكل بعامة مبرأ عن العيوب وانما يشير الى أنه اقترب أكثر من الاكتمال .

وكانت لجنة المناقشة مكونة من السيد الاستاذ الدكتــور عبد الحميد يونس الذى بدأ المناقشة فأثنى على مجهود الباحث فى جمع مادته ودقة مصادره ولكنه كان يود أو اطلع على المجلات القصصية التى قام بها الشاميون فى تلك الفترة مثل الروايات المصورة ، النديم الروائى ، وقد لا تضيف هذه المجلات جـديدا للاحكام التى وصل اليها ، ولكنها مصادر كان يجب الاطلاععليها

وقد رد الباحث بانه لم يستطع الحصول على هذه المجلات سواء فى بيروت أو حلب .

وقال الدكتور عبـد الحميد يونس انه كان يجب ان يقف الدارس وقفة عند فن المقامة مادام قد تعرض لها .

ثم تحدث الدكتور عبد القادر القط ، فقال ان الموضــوع بما فيه من سعة الزمان والمكان قد ألقى عبءا ثقيلا على كاهــل الباحث ولكنه استطاع أن يحمل العبء وأن يعرض صــورة واضحة متكاملة عن هذا الفن .

ومن محاسن البحث أنه استطاع أن يتغلب عــلى التقسيم الزمنى التقليدى ، واهتدى الى التقسيم الفنى ، وان لم يستطع التخلى عن التقسيم الزمنى الى حد كبير .

وقد أعجب بالدراسة التطبيقية الجادة التى تجلى فيها ذوق الباحث وثقافته النظرية .

أما ملاحظاته على البحث فأولها على المنهج ، فقــد عـرض الباحث للدراسات السابقة فى الموضوع عرضا سريعا وكان يمكن أن يظل هكذا لولا تعرضه لأحكام جازمة فيها تجريح لأعمــال استعان الباحث نفسه بها .

وأخيرا تحدثت الدكتورة سهير القلماوى فقالت أن مجهـود الطالب مجهود كبير لاينكر ولكنها أخذت عليه روح التعــالى التى سادت البحث . كما أخذت عليه أنه فى المقـدمة لم يشر بوضوح الى الأعمال الرائدة فى هذا الميدان .

وقد نال السيد نعيم حسن اليافى درجة الماجستير فى آداب اللغة العربية بتقدير ممتاز .

